arta

revistă de arte vizuale

nr. 14-15 / 2015

TIMIŞOARA ART ENCOUNTERS

EXPOZIŢII / EXHIBITIONS
DEZBATERI / DEBATES
DIALOGURI / DIALOGUES
PORTOFOLII DE ARTIST / PORTFOLIOS

PERFORMANCE IN EUROPA DE EST

PERFORMANCE IN EAST EUROPE

Uniunea Artiştilor Plastici din România

VEDA POPOVICI – Cadre din videoul *Istoria Artei retrasată prin Pătratul Negru*, 2015

arta 14-15/2015, anul VI
Revistă de arte vizuale editată de Uniunea Artiştilor Plastici din România (UAP) /
Magazine of visual arts edited by the Union of Visual Artists of Romania (UAP)

Director / Director: PETRU LUCACI, președinte UAP
Redactor-șef / Editor-in-chief: MAGDA CÂRNECI
Secretar general de redacție / Editor: IGOR MOCANU
Corectură / Proofreading: RUXANDRA MIHĂILĂ
Editor online / Online Editor: CRISTINA BOGDAN
Concept grafic & Design / Graphic concept & design: CORINA GABRIELA DUMA
Procesare imagini / Image processing: MARINA OPREA
DTP & Producție / DTP & Production: CORINA GABRIELA DUMA

COLEGIUL CONSULTATIV/ ADVISORY BOARD
Judit Angel (Bratislava), Anca Arghir (Berlin), Horea Avram (Cluj), Coriolan Babeți (New York), Ami Barak (Paris), Călin Dan (București), Liviana Dan (Sibiu), Ruxandra Demetrescu (București), Adrian Guță (București), Aurelia Mocanu (București), Cristian Nae (Iași), Ileana Pintilie (Timișoara), Maria Rus Bojan (Amsterdam).

COLABORATORI / COLLABORATORS
Irinel Anghel, Corina L. Apostol, Horea Avram, Coriolan Babeți, László Beke, Adrian Bojenoiu, Amy Bryzgel, Domenico de Chirico, Vlad Comșa, Katarzyna Cytlak, Liviana Dan, Ruxandra Demetrescu, Sandra Demetrescu, Corina Gabriela Duma, Simona Dumitriu, Eleonora Farina, Cătălin Gheorghe, Daria Ghiu, Tomáš Glanc, Ioana Gruiță-Savu, Adrian Guță, h.arta, Sabine Hängsen, Nathalie Hoyos, Valentina Iancu, Sorina Jecza, Iréne Kányádi, Klara Kemp-Welch, Kata Krasznahorkai, Cătălin Lazurca, Edith Lázár, Yuri Leiderman, Timea Andrea Lelik, Nastasia Louveau, Petru Lucaci, Ioana Mandeal, Cristian Marinescu, Henry Mavrodin, Charles Merewether, Catherine Millet, Andrej Mirčev, Igor Mocanu, Ada Muntean, Gabriela Nicolescu, Ramona Novicov, Marina Oprea, Maria Orosan-Telea, Denise Parizek, Cosmin Paulescu, Dan Perjovschi, Ileana Pintilie, Lucia Popa, Cristina Popescu Russu, Iulia Popovici, Marilena Preda Sânc, Magda Radu, Rainald Schumacher, Sylvia Sasse, Moni Stănilă, Miklós Szilárd, Ovidiu Șandor, Robert Șerban, Bogdan Teodorescu, Ioan Vultur.

TRADUCĂTORI / TRANSLATORS
Raluca Ciortan, Roxana Dascălu, Bogdan Ghiu, Róbert Lukács, Igor Mocanu, Sam Onn, Marina Oprea.

CREDITE FOTOGRAFICE / PHOTO CREDITS
Marina Albu, Alexandru Antik, Anca Poterașu Gallery, Arhiva de imagine a Muzeului Național al Țăranului Român, Artmark, Atelier 030202, Avanpost, Coriolan Babeți, Matei Bejenaru, Alexandru Boca, Serioja Bocsok, Adrian Bojenoiu, BWA Gallery, Vlad Cândea, Marius Caraman, Chef Judge Group, Radu Cioca, Collection Sarah Gotovac, Iulius Costache, Georgiana Cozma, Centrul Național al Dansului din București, Collective Actions, Dan Curean, Tomislav Čuveljak, Marcel Dickhage, Corina Duma, Dolnośląskie Towarzystwo Sztuk Pięknych, Ileana Faur, Fundația Triade, Carsten Holler, Florin Hornoiu, Károly Elekes, Paul van Esch, Estate of Paul Neagu / DACS London, Fondul Dinescu-Caraman, Fondul clișee-sticlă, Fondul Oroveanu, Fundația Etna, Galeria Calina, Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Brukenthal, Galeria Eastward Prospectus, Galeria Fundației Triade, Andrzej Grzelak, Radu Igazság, Ištvan Išt Huzjan, Előd Izsák, Kilobase Bucharest, Attila Kim, Attila Kispál, Katarzyna Kozyra, Gyongyi U. Kerekes, KP Brehmer, Marek Lalko, Alin Lay, Yuri Leiderman, Cristina Lorenzi, MArt – Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Lejla Mehanovic, Ovidiu Micșa, Sebastian Moldovan, Museum of Art Łódź, Museum of Modern Art Warsaw, Sorin Neamțu, Gabriela Nicolescu, Osage Art Foundation, Wojciech Pacewicz, Partners Art Advisory, Palais de Tokyo, Andrei Pandele, Denise Parizek, Cosmin Paulescu, Ileana Pintilie, Alexandra Pirici, Cristina Popescu Russu, Ivan Posavec, Marilena Preda Sânc, Flaviu Rogojan, Geert-Jan van Rooij, Nicu Roșca, Ben Rowe, Salonul de Proiecte, Cathleen Schuster, Gelu Serseniuc, Kwan Sheung Chi, Signum Foundation, Spațiul Platforma, Brana Srdić, Artur Tajber, The Dialogic City, The Hayward Gallery, Tomislav Gotovac Institute, László Ujvárossy, Alina Ușurelu, Alexandru Vakulovski, János Vető, Zachęta – National Gallery of Art, Tibor Zátonyi.

Coperta IV: **Timişoara Art Encounters**, expoziția *Aparență și esență*, Halele TIMCO.

Opiniile exprimate în articole aparțin în exclusivitate autorilor /
The opinions expressed in the articles belong exclusively to the authors.
Toate drepturile sunt rezervate / All rights reserved
© Uniunea Artiștilor Plastici din România.

CORESPONDENȚĂ / POSTAL ADDRESS: Revista ARTA
str. Biserica Amzei nr. 7-9, sector 1, București
redactie@revistaarta.ro | www.revistaarta.ro

ADMINISTRATIV-FINANCIAR / ADMINISTRATIVE-FINANCIAL:
Rodica Dogaru, Maria Ioan

DISTRIBUȚIE / DISTRIBUTION:
Uniunea Artiștilor Plastici din România
str. Băiculești 29, sector 1, București
www.uap.ro
S.C. Manpres Distribution S.R.L.
Piața Presei Libere, nr. 1, Corp C, parter, cam 11, sector 1, București
4021 312 48 01, 4021 314 63 39
abonamente@manpres.ro | office@manpres.ro
Plata cu cardul pe: www.manpres.ro

ISSN: 0004-3354

Revistă finanțată de Guvernul României prin Ministerul Culturii /
Magazine financed by the Government of Romania through the Ministry of Culture

Editorial

Text de / Text by MAGDA CÂRNECI

Arta performance e vie

Performance art nu a murit, cum poate credeau unii ! Iată vestea bună pe care dosarul principal al acestui număr dublu din ARTA ne-o aduce. Sub nume precum happening, artă procesuală/ performativă, artă situațională / contextuală, acționism, artă corporală /body art și atâtea altele, performance-ul rămâne, din anii ’60 când a izbucnit și până azi, poate forma cea mai directă, mai incisivă și mai tranșantă de expresie artistică a ultimelor decenii. Situată la intersecția dintre vizual, discursiv și teatral, implicând artistul în întregimea ființei lui fizice, psihice și spirituale, puse în joc în fața publicului și împreună cu acesta, performance art nu și-a epuizat resursele nici în contextul ultimilor ani, când alte forme de manifestare vizuală au părut să devină vedete. Semn al unei schimbări profunde de paradigmă estetică, arta performativă a însemnat trecerea de la conceptul tradițional al operei de artă la o mutație a interesului către arta ca procesualitate, ca eveniment artistic punctual, ca performativitate imediată și comunicare cu publicul. Performance-ul a reprezentat o formă de protest a artiștilor contra establishmentului estetic, muzeificării accelerate și consumerismului pieței de artă. Dosarul coordonat de Ileana Pintilie demonstrează aceste afirmații dar și dimensiunea de emancipare politică pe care performance-ul a avut-o în țările din Europa de Est comunistă, fascinația și teama pe care regimurile totalitare au dezvoltat-o față de această formă provocatoare de non-conformism social și artistic.

Bienala Art Encouters

Dosarul coordonat de Sorina Jecza despre Bienala Art Encounters de la Timișoara, recent încheiată, pune în lumină resurgența unui oraș mare și important,în câmpul din ce în ce mai dinamic, mai competitiv, al artelor vizuale din România. Desfășurându-se în multiple locații, punând în valoare spații non-convenționale și atingând comunități umane pînă atunci prea puțin implicate în acest fel de acțiune culturală, Bienala Art Encounters a fost, sub coordonarea celor doi curatori principali – Nathalie Hoyos și Rainald Schumacher - un succes. Sub titlul „Aparență și esență”, bienala a propus nu doar o imagine concentrată a celor mai originale demersuri vizuale, individuale și de grup, din România ultimelor decenii, ci a fost și o demonstrație a capacității artiștilor români de azi de a se integra cu propria lor specificitate în circuitul artistic global.

Performance Art is Alive

Performance art is not dead, as some people would like to have it! This is the good news brought by the main dossier of this double issue of ARTA. Under such names as happening, processual or performative art, situationist or contextual art, actionism or corporal / body art, performance art has remained since the 1960s maybe the most direct, incisive, and cutting-edge form of artistic expression of the last decades. Positioned at the cross-point between the visual, the discursive, and the theatrical, involving the artist with his/her entire physical, psychological, and spiritual being, in front of the public or together with it, performance art has not yet run out of resources in the context of the last years, when other forms of visual intervention have become more fashionable. Since the 1960s, performance art has represented a form of protest of the artists against the aesthetic establishment, accelerated muzeification, and the consumerism of the art market. The dossier coordinated by Ileana Pintilie demonstrates all these assertions, but also underlines the emancipating dimension performance art has had in the former communist countries of Eastern Europe – the fascination and fear which totalitarian regimes developed in front of this provocative form of social and artistic non-conformism.

Art Encouters Biennale

The second dossier of this issue, coordinated by Sorina Jecza and dedicated to the recently closed Art Encounters Biennale of Timisoara, sheds some light on the resurgence of a large and important city into the more and more dynamic and competitive field of visual arts in Romania. Taking place in multiple locations, highlighting non-conventional spaces, and reaching social communities very little involved in such cultural actions so far, the Art Encounters Biennale – under the direction of the two main curators, Nathalie Hoyos and Rainald Schumacher – was a success. Under the title “Appearance and Essence”, this biennale proposed not only a concentrated image of the most original, individual and collective, visual projects of Romania’s last decades. It was also a demonstration of the capacity of present-day Romanian visual artists to integrate, with their own specificity, the global artistic network.

sumar / contents

■ ENGLISH VERSION ☐ ENGLISH SUMMARIES

Editorial ■
MAGDA CÂRNECI 1

Performance în Europa de Est / Performance in Eastern Europe

Dosar coordonat de ILEANA PINTILIE

Performance Art – între istorie şi actualitate ■
ILEANA PINTILIE 8

În căutarea noului: performance în fosta Iugoslavie ■
AMY BRYZGEL 10

Odessa. Fragmentul 205 ☐
YURI LEIDERMAN 17

Acţiuni Colective: conceptualismul moscovit şi performanceul ■
SABINE HÄNGSEN 20

Mulţumesc Cindy... / Merci Cindy...
Catherine Millet 26

Femeile şi arta performance în Polonia: Katarzyna Kozyra şi Grupa Sędzia Główny / Grupul Judecătorului Şef ■
KATARZYNA CYTLAK 28

Performance, obiect şi instalaţie în arta românească ■
ILEANA PINTILIE 36

Identităţi queer între socialism şi capitalism ■
ANDREJ MIRČEV 46

Interviuri imposibile cu Ceauşescu: Ion Grigorescu şi imaginaţia dialogică ■
KLARA KEMP-WELCH 52

Tibor Hajas ■
(Budapesta, 3.08 1946 – Szeged, 24.07 1980)
LÁSZLÓ BEKE 59

Alexandru Antik: „Visul n-a pierit" ■
ADRIAN GUŢĂ 62

Fragmente despre performance în secuime ☐
MIKLÓS SZILÁRD 66

Ütő Gusztáv. Annart and Beyond ■
ADRIAN GUŢĂ 70

Cum a devenit performativ dansul contemporan din România ☐
IULIA POPOVICI 76

Despre viaţă şi moarte în performanceurile Marinei Albu şi Adrianei Jebeleanu ☐
MARIA OROSAN-TELEA 80

Feminism, videoperformance şi negru ☐
MARINA OPREA 84

Despre limitele libertăţii ☐
H.ARTA 88

Parabola scaunului cu un șurub lipsă. Câteva performanceuri care nu au schimbat lumea
SIMONA DUMITRIU 90

Cozo – 20 de ani de performance
CORINA GABRIELA DUMA & COSMIN PAULESCU 96

Prezenţe vizual-sonore. Sunetul ceramicii sau despre fantezii sonore pentru artă ceramică, performeri şi public ☐
IRINEL ANGHEL 102

Arta performance în Europa de Est (1950-1990): istorie şi teorie ■
NASTASIA LOUVEAU, TOMÁŠ GLANC, SABINE HÄNSGEN, SYLVIA SASSE, KATA KRASZNAHORKAI 104

Dosare de artist / Portofolios

HENRY MAVRODIN. Atelier ■ 108

GHENADIE POPESCU. Cronica lui Popescu ☐
MONI STĂNILĂ 112

ANDOR KŐMIVES. Un optzecist still going strong. Îndreptar de lectură vizuală ☐
IOANA GRUIŢĂ-SAVU 114

PETRU LUCACI. Dressing the Body ■ 116

WILLIAM N. COPLEY. Picturi din 1960 – 1994 ☐
TIMEA ANDREA LELIK 118

Timişoara Art Encounters

DOSAR COORDONAT DE SORINA JECZA

Dialog Art Encounters
DARIA GHIU în dialog cu RUXANDRA DEMETRESCU, SORINA JECZA, RAINALD SCHUMACHER, DAN PERJOVSCHI, OVIDIU ŞANDOR 121

Sensul Esenţei ☐
RAINALD SCHUMACHER & NATHALIE HOYOS 127

Expoziţia ca arhitectură în infraroşu ☐
RAMONA NOVICOV 128

Şiruri secvenţiale ☐
IOAN VULTUR 133

De senzaţie ☐
ROBERT ŞERBAN 134

Tânăra artă timişoreană din cadrul Art Encounters ☐
MARIA OROSAN-TELEA 136

Despre „terenurile plutitoare” ale artiștilor și curatorului
RUXANDRA DEMETRESCU 138

Looks Like History Is Happening Really Fast Onto Your Wall
SANDRA DEMETRESCU 140

Brâncuşi în era sporturilor extreme
MARIA OROSAN-TELEA 141

Sigma la Art Encounters
MAGDA RADU 142

Retrospectivă Zona Europa de Est. Despre libertate și vigoare în arta anilor ’90
MARIA OROSAN-TELEA 144

Andrei Cădere. De la conceptual la minimalism şi situaţionism
ILEANA PINTILIE 145

Odă materiei
CĂTĂLIN GHEORGHE 146

Tabloul periodic al elementelor performative
HOREA AVRAM 148

Art Encounters Arad. De la fake corporate, la falanster
CĂTĂLIN LAZURCA 150

Aparență sau Esență? Arta românească se întâlnește la Timișoara
ADRIAN BOJENOIU 154

Cazarma U prinde viață
VLAD COMŞA 156

Şapte artişti din 6 G
ROBERT ŞERBAN 158

Conferințele Art Encounters la Muzeul de Artă din Timișoara
MARIUS CORNEA 161

Vlad Nancă. Souvenirs From Earth
IOANA MANDEAL 162

Expoziţii în România / Exhibitions in Romania

Articulări semnificative
EDITH LÁZÁR 166

Trending Up: Supercontemporary Romanian Artists
IGOR MOCANU 168

1+1=? – puzzle cultural
IRÉNE KÁNYÁDI 170

Muzeul Dansului Modern şi Contemporan
VALENTINA IANCU 174

Expoziţii internaţionale / Exhibitions Abroad

Arta vizuală la granița dintre interactivitate și parc de amuzament
ADA MUNTEAN 179

La Sud prin Sud-Est
CHARLES MEREWETHER 180

Transmisii: artă din Europa de Est şi America Latină, 1960-1980
CORINA L. APOSTOL 182

Mapping Bucharest
DENISE PARIZEK 185

Filtrul MoMA NY: flirtul cu „globalizarea” lumii artei prin expansiunea colecțiilor lui sau despre locul de consacrare a volatilismului postmodern
CORIOLAN BABEŢI 186

Re-imaginând oraşul
ELEONORA FARINA 190

Veneția kitsch din Palais de Tokyo
LUCIA POPA 192

Interviu / Interview

Marilena Preda Sânc. Minimalismul supus unei metodologii aditive
LIVIANA DAN 195

Domenico De Chirico: „În România există mult potențial, o cantitate infinită de vibrații bune și mulți artiști talentați”
BOGDAN TEODORESCU . . . . 198 E

Dezbatere / Debate

Muzee noi
GABRIELA NICOLESCU 200

Info Art Publishing

Work, work, work
IGOR MOCANU 206

Avangarda românească şi visul
IGOR MOCANU 207

Info Art

Info Art 213

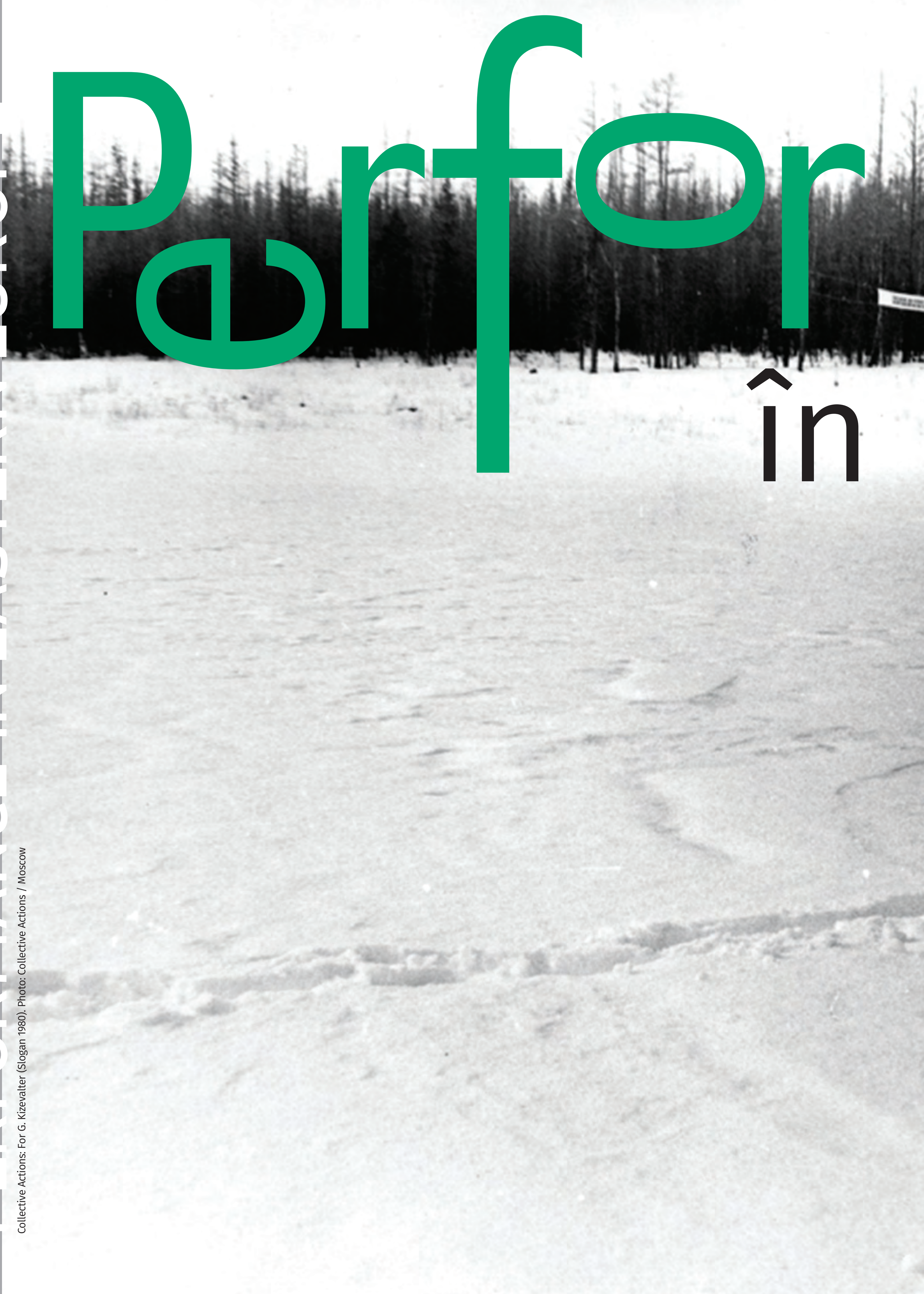
Colaboratori / Contributors

Colaboratori / Contributors 224

PERFORMANCE IN EASTERN EUROPE

Perfor

în



Collective Actions: For G. Kizevalter (Slogan 1980). Photo: Collective Actions / Moscow

mance
Europa de Est

>>

PERFORMANCE ART – ÎNTRE ISTORIE ŞI ACTUALITATE

Text de / Text by
ILEANA PINTILIE

Pentru un observator distrat al artei contemporane, a discuta acum despre performance[1] *ar putea să pară desuet faţă de contextul internaţional, iar redeschiderea dezbaterii pe această temă ar aduce genul într-o poziţie de marginalitate în raport cu problemele curente ale artei actuale. Astfel de constatări ne conduc la impresia, doar aparentă, că performance arta şi-ar fi încheiat de multă vreme evoluţia pe scena artei internaţionale, aterizând pe un raft rezervat trecutului. De aceea, arta performativă rămâne încă un „caz" special, adesea „indigest", fiind prea radicală pentru o societate construită pe principiul „corectitudinii" subiectelor alese, bifate din ce în ce mai prompt de artiştii la modă ai timpului prezent.*

În ciuda retragerii în spatele scenei, există o preocupare constantă faţă de acest gen, menţinută mai ales datorită utilizării *corpului*, un „material" mereu actual. Corpul suscită adesea interesul teoreticienilor, provocând întrebări (care aşteaptă răspuns) referitoare la ceva atât de concret şi de apropiat de noi înşine[2], dar în acelaşi timp atât de general uman şi de îndepărtat, atunci când este identificat şi proiectat ca o utopie, ca o expresie subiectivă şi ideală a gândurilor noastre legate de el. Corpul dezvăluie şi un interes direct, practic, al artiştilor pentru calitatea lui de *ready-made*, eliberat de convenţii sociale şi de tabuuri la îndemână pentru a răspunde cerinţelor artistice, un fel de mediator între concept, expresie şi tehnologie. Corpul este şi un „limbaj"[3] care transmite empatic, intuitiv, conţinuturile ideatice ale autorilor. Performance arta a fost mereu o „artă vie", deschisă spre un fel de *process art*, impredictibilă şi rebelă, utilizând, de cele mai multe ori, corpul artistului ca pe un mediator şi transmiţător de sensuri.
Am dedicat acest număr artei cu caracter performativ, dar şi Europei Centrale şi de Est, considerând acest spaţiu ca unul fertil pentru cercetarea subiectului, mai ales pentru perioada comunismului şi a postcomunismului sau a tranziţiei[4]. În timpul comunismului, s-a înfiripat pretutindeni în ţările din regiune o *sferă publică secundară*[5], o cultură neoficială paralelă, *underground*, sesizată mai ales la nivelul percepţiei celor care o receptau. Din acest motiv, suntem îndreptăţiţi să ne întrebăm dacă *performance art* nu a reprezentat şi o mişcare de rezistenţă faţă de regimurile comuniste, fiind în opoziţie cu arta oficială. Instituţionalizarea acestei *sfere publice secundare* în Iugoslavia, prin modul de funcţionare a Centrului Cultural Studenţesc din Belgrad, unde se puteau manifesta liber, la începutul anilor 1970, Marina Abramović şi alţi artişti din generaţia ei, a lăsat impresia trecătoare de „normalitate" în raporturile dintre artişti şi public.
În sfârşit, practicile performative în Europa de Est au deschis calea intermedialităţii – pictură, instalaţie, fotografie, film – demonstrând că performance art este un mediu în continuă transformare[6]. Obiectele sau instalaţiile rezultate în urma acţiunilor definesc o sinteză între caracterul performativ, imaterial şi materialitatea durabilă a operei de artă. Fotografia şi filmul au jucat un rol special în transmiterea informaţiei sau în conservarea memoriei unor evenimente efemere, de tipul acţiunilor desfăşurate în timpul comunismului. Totuşi, aceste medii nu au fost utilizate doar ca mijloace de documentaţie, ci şi ca surse de creaţie în sine, exploatate în diverse modalităţi de către artişti.
Articolele reunite în acest număr relatează despre experimente artistice dintre cele mai variate, provenind din Est, cu o atenţie specială concentrată asupra fenomenului performance artei din România, mai ales în ceea ce priveşte generaţia de tineri artişti. Sunt puse la dispoziţia cititorilor şi câteva „dosare de artist", care aduc în discuţie personalităţi cu o amplitudine deosebită a creaţiei lor, de referinţă pentru un anume moment şi context istoric.

Note:
1 În timp ce performance arta pare să se retragă din actualitate, eclipsată de noile tendinţe, termenii *performance* şi *performativ* explodează şi se regăsesc în cele mai diverse domenii de activitate ale societăţii contemporane.
2 „Mon corps, *topie* impitoyable", nota Michel Foucault în *Le corps utopique, les hétérotopies*, editura Lignes, 2014, p. 9.
3 Această idee a fost susţinută de Lea Vergine în cartea sa *Body Art and Performance: The Body as Language*, apărută în 1971.
4 Perioada tranziţiei, pe care o vizăm, ar putea fi plasată în anii 1990, mult mai marcaţi de moştenirea comunismului, în care generaţiile de artişti s-au „trezit" parcă eliberate de constrângeri, în care au apărut proiectele „de sertar" şi au fost recuperate lucrări şi evenimente cenzurate în trecut. Performance arta a cunoscut un moment de maximă atractivitate prin caracterul direct şi spontan al acţiunilor şi prin relaţia nemijlocită cu publicul.
5 Conceptul a fost pus în discuţie încă din anii 1960 de Jurgen Habermans în lucrarea sa *The Structural Transformation of the Public Sphere* şi readus în actualitate în 2014, cu ocazia unui simpozion internaţional organizat la Berlin de Freie Universität.
6 Igor Zabel observase printre primii „extincţia" unor genuri artistice în practicile performative.

Performance art – between history and actuality

To a distracted observer of contemporary art, talking about performance nowadays might seem outdated against the international context, and reopening the discussion on this topic would bring the genre in a position of marginality in relation to current issues of contemporary art. Such findings lead us to the impression, which is only apparent, that performance art ended its evolution on the international art scene long ago, that it was confined to the past. Therefore, performative art still remains a special ”case”, often “indigestible”, too radical for a society built on the principle of the “correctness” of the chosen topics checked increasingly promptly by the fashionable artists of the present.

Despite this retreat behind the scene, there is a constant preoccupation with this genre, preserved mainly due to the using of the body, a timeless “material”. The body often stirs the interest of theorists, generating questions (awaiting for an answer) on something so concrete and close to ourselves, but at the same time so typically human and remote, when identified and projected as a utopia, as a subjective and ideal expression of our thoughts on it. The body also reveals a direct, pragmatic interest that artists display in its quality of ready-made, released from social conventions and taboos, at hand to meet artistic requirements, a kind of mediator between concept, expression and technology. Moreover, the body is a “language” that transmits in an emphatic, intuitive manner the authors’ conceptual contents.

Performance art has always been a form of “living art”, open to a kind of process art, unpredictable and rebellious, using for most of the time the artist’s body as a mediator and transmitter of meaning.

This issue is dedicated to performance art, as well as to Central and Eastern Europe, considering this space as fertile for carrying out research in this field, especially for the communist, post-communist or transition era.

Under communism, a secondary public sphere emerged among the countries of the region, a parallel unofficial culture, and underground, grasped especially at the level of perception of its recipients. For this reason, we are entitled to wonder whether performance art did not also represent a form of resistance to communist regimes, as opposed to official art.

The institutionalization of this secondary public sphere in Yugoslavia, through the action of the Student Cultural Center Belgrade, where Marina Abramović and other artists of her generation could express themselves freely, at the beginning of the 1970s, gave the impression of fleeting “normality” in the relations between artists and public.

Finally, performative practices in Eastern Europe have led the way to intermediality – painting, installation, photography, film – proving that performance art is an ever-changing medium. The objects or installations resulting from actions define a synthesis between the performative, intangible nature of a work of art and its capacity to last in time. Photography and film have played a special role in the transmission of information or in preserving the memory of ephemeral events which happened during communism. However, these media were deployed not only as means of documentation, but also as sources of creation in itself, exploited in various ways by artists.

The articles collected in this issue present the most diverse art experiments coming from the East, with a special focus on the performance art phenomenon in Romania, especially regarding the generation of young artists. A number of “artist files” are also made available to the readers, which bring under discussion personalities with particular amplitude of creation, highly representative for a specific time and historical context.

ÎN CĂUTAREA NOULUI: PERFORMANCE ÎN FOSTA IUGOSLAVIE

Text de / Text by
AMY BRYZGEL

Un impuls pentru dezvoltarea practicilor performative în fosta Iugoslavie l-a constituit căutarea de noi forme de artă, un public nou şi chiar locuri noi de expunere. În Iugoslavia lui Tito, existau poate mai puţine restricţii asupra expresiei artistice decât în restul Europei de Est, iar sfidarea cu care se confruntau artiştii nu era în mod neapărat guvernul, ci mai ales establishment-ul. Aşa cum afirma Dunja Blažević, „nu consideram că politica de partid sau de stat reprezenta un obstacol pentru a face ce făceam noi, dar ne izbeam, în domeniul culturii şi al artei, de tendinţa dominantă a modernismului şi a modernismului socialist care era la putere."[1]

În 1977, s-a organizat o expoziţie la Zagreb care a lansat „Noua practică artistică", un termen *generic pentru arta nouă* şi experimentală creată de tânăra generaţie de artişti, care îngloba medii mixte, cum ar fi *performance*, instalaţia şi arta conceptuală, în detrimentul picturii şi sculpturii tradiţionale. Dejan Sretenović susţine că în Iugoslavia anilor 1970, venise timpul pentru apariţia acestor noi practici, parţial ca reacţie la dominaţia „estetismului social", pictura anodină non-obiectivă şi abstractă care înlocuise definitiv realismul socialist şi era promovată de academii şi sprijinită tacit de guvern. Artiştii mai tineri s-au revoltat împotriva generaţiei mai vechi care lucra în acel stil şi au căutat un nou tip de artă, care să se potrivească cu dezvoltarea societăţii socialiste, unul care să nu fie total neutru, ci să aibă un scop şi un rol de jucat în comunitate.

Spiritul performativ de la Zagreb poate fi regăsit la un grup artistic activ acolo în anii 1960 – Gorgona[2]. Format în 1959, în atelierul pictorului Josip Vaništa, grupul a început cu o întâlnire săptămânală informală de artişti. În termenii performance-ului, ei considerau că acţiunea vieţii lor cotidiene face parte din practica artistică, laolaltă cu întâlnirile lor informale, în timp ce se plimbau prin Zagreb sau la munte, adesea cu sarcina de a observa natura sau schimbarea anotimpurilor. Scopul lor era de a crea o artă total independentă de instituţiile oficiale, fiind autofinanţaţi (prin drepturi), ei îşi luau propriile decizii şi aveau propriul stil unic.

În 1969, Braco Dimitrijević şi Goran Trbuljak au format grupul Pensionarul Tihomir Simčić[3], un grup bazat pe principiul ca trecători la întâmplare să poată devini autorii unor opere de artă prin intervenţiile artiştilor. De pildă, grupul a fost numit după un om pe care cei doi îl întâlniseră întâmplător, la uşa unui apartament de pe strada Ilica din centrul Zagrebului: după ce au pus o bucată de lut în spatele uşii, au cerut primei persoane care intra pe uşă şi îşi lăsa astfel amprenta în lut, să semneze bucata de lut ca pe o operă de artă. Mai târziu, au cerut să folosească numele omului în legătură cu acest proiect artistic, scopul fiind de a-l plasa pe non-artist „în poziţia creatorului"[4].

Tot cu sediul la Zagreb, Grupul celor Şase Artişti[5] s-a comportat cu aceeaşi deferenţă faţă de privitor, iar în 1975, au început să-şi organizeze propriile „expoziţii-acţiuni" în toată Croaţia, expunând lucrările de artă pe străzi, în curţi, în pieţe publice sau pe plaje. În timpul acestor expoziţii, ei creau şi acţiuni sau happeninguri, toate în spaţiul public. Expoziţiile în sine puteau fi considerate performative, întrucât erau interactive, iar artiştii le creau pentru a avea acces la un public mai larg, în afara acelora care frecventau în mod regulat muzeele, cât şi pentru a-şi discuta arta cu publicul.

deasupra
Sislej Xhafa, *Padiglione Clandestino* (1997), lambda print, 160 x 110 cm. Courtesy of Galleria Continua, San Gimignano / Beijing / Les Moulins

pagina alăturată
Exhibition-action of Group of Six Artists, Republic Square, Zagreb, 1975 (work by Boris Demur). Photo: Mladen Stilinovic. Courtesy of Mladen Stilinovic, Zagreb

Centrul Studenţesc de Cultură (SKC) din Belgradul învecinat, în Serbia, a fost înfiinţat în 1971 de guvernul iugoslav, pentru a le oferi studenţilor un spaţiu liber de creaţie. Spaţiul acesta a fost crucial pentru dezvoltarea performanceului contemporan – atât în Iugoslavia, cât şi în general. Aici au avut loc performanceuri seminale, create de un grup informal de şase artişti asociaţi cu SKC[6]. Comentând despre perioada petrecută la SKC, Raša Todosijević a descris-o ca pe un spaţiu marginal, închis[7], în care artiştii aveau mână liberă să experimenteze, amintindu-și că în timp ce lucrau împreună acolo, aceştia erau siguri că vor crea „un nou tip de artă”[8].

Un aspect al acelei arte noi implica performanceul. Marina Abramovic´ este poate figura emblematică pentru SKC. Ea a făcut acolo *Rhythm 5*, în 1974, un performance de 90 de minute, în care a construit o stea în cinci colţuri, din lemn muiat în benzină, după care i-a dat foc, s-a plimbat în jurul stelei, şi-a tăiat părul, unghiile de la mâini şi de la picioare şi le-a aruncat în foc, apoi a intrat în spaţiul gol şi s-a întins pe jos. În cele din urmă, a leşinat şi a fost scoasă din stea atunci când o flacără i-a atins piciorul, iar ea nu a reacţionat.

Performanceul a fost un test pentru rezistenţa artistei, punându-se în primejdie, ea s-a poziţionat pe linia dintre artă şi viaţă, ca să nu o menţionăm pe cea dintre artă şi moarte. Mai mult, publicul a jucat aici un rol crucial deoarece, fără intervenţia sa în lucrarea ei de artă, Abramovic´ ar fi murit. Alte performanceuri notabile de acolo includ piesa din 1976 a lui Miroslav Miša Savic´, *Twenty Four Hours [24 de ore]*, care a durat exact atât cât indică titlul. În timp ce Abramovic´ se concentra pe limitele propriului ei corp în lucrare, Savic´ a inversat rolurile şi a pus sarcina de a rezista la această piesă pe public, în timp ce el apăsa pe o singură clapă de la un pian, repetând asta din secundă în secundă, o zi întreagă. Artistul îşi aminteşte că la finalul performanceului, erau cam 500 de oameni în public, moment în care aceştia i-au cerut, în glumă, să mai lungească încă un minut[9]. Tipul de performance creat de artiştii de la SKC a depăşit graniţele picturii şi sculpturii tradiţionale şi a creat o experienţă mai viscerală pentru artist şi pentru privitor, permiţându-i acestuia să se implice mai profund şi mai real în opera de artă.

Performanceul nu s-a dezvoltat doar în capitalele republicilor iugoslave.[10] În 1970, Bálint Szombathy a creat unul dintre primele performanceuri pe strada principală din Subotica, intitulat *The Trails [Urmele]*. Artistul a pus coli de hârtie – pe care le numea „platforme pentru urme de paşi” – la capătul unui drum pe lângă un eşafodaj de schele de pe un şantier de construcţii, şi a „înregistrat” urmele paşilor trecătorilor.[11] Asemenea lucrărilor lui Dimitrijevic´ şi Trbuljak, Szombathy şi-a scos arta în stradă, pentru a interacţiona cu cetăţenii de rând, găsind un mod de a-i implica în crearea operei de artă.

Şi la Sarajevo, anii 1980 au marcat începutul activităţii performative, în primul rând din necesitate: spre deosebire de Zagreb şi Belgrad, unde artiştii plonjau în performance pentru a extinde dimensiunile şi publicul artei lor, aici artiştii s-au întors spre performance şi intervenţii în spaţiul public din cauza lipsei spaţiului expoziţional disponibil pentru arta experimentală. Grupul Zvono, de pildă, numit după cafeneaua unde se întâlneau artiştii, a fost activ între 1982 şi 1992 și, asemenea Grupului celor Şase Artişti, au creat şi expus lucrările lor pe străzi, în vitrine şi chiar pe un stadion de fotbal. În performanceul lor din 1986, *Sport şi Artă*, de pildă, ei au pătruns pe stadionul Koševo în timpul pauzei unui meci, alergând pe teren. Îmbrăcaţi în culorile echipei oaspete, şi-au scos şevaletele şi au pictat pe teren, apoi au făcut înconjurul lui ţinând tablourile sus, deasupra capetelor – oferindu-i unui public neamator de artă experienţa artei, printr-o expoziţie mobilă.

Grupul OHO[12] a fost activ din 1966 până în 1971 şi a creat primele acţiuni şi happeninguri în Slovenia, multe dintre acestea în parcul Zvezda din centrul Ljubljanei. Cea mai iconică este poate *Muntele Triglav*, care a avut loc pe 30 decembrie 1968, când

Milenko Matanović, David Nez şi Drago Dellabernardina s-au poziţionat în mijlocul parcului, înveliţi într-o pânză neagră care-i acoperea pe toţi trei, lăsându-le doar capetele la vedere. Împreună, au format un munte cu trei capete – materializarea literală a cuvântului Triglav. Au creat astfel o nouă formă de reprezentare – întruchipând ei înşişi cele trei piscuri[13].

În Kosovo şi Muntenegru, performanceul s-a dezvoltat mult mai târziu. Shkelzen Maliqi susţine că această practică a ajuns în Kosovo la începutul anilor 1990, după ce doi artişti, Sokol Beqiri şi Mehmet Behluli, s-au întors în Kosovo după terminarea studiilor de artă la Ljubljana şi, respectiv, Sarajevo. Sislej Xhafa este poate cel mai cunoscut artist din Kosovo care a apărut în acea perioadă şi o mare parte a operei sale este legată de identitatea sa ca albanez şi artist est-european. De pildă, în 1997, el a deturnat Bienala de la Veneţia cu performanceul *Pavilion clandestin*, creând o expoziţie mobilă, plimbându-se prin oraş cu un steag albanez care-i ieşea din rucsac, lovind o minge de fotbal, îmbrăcat în uniforma naţionalei de fotbal a Albaniei, cu un casetofon care transmitea meciul de fotbal Albania-Italia.

Performanceul a atras atenţia asupra lipsei de reprezentare a Albaniei, sub forma unui pavilion din cărămidă şi mortar, la Bienala de la Veneţia – cea mai prestigioasă expoziţie de artă, participarea la acest eveniment semnalând de obicei importanţa unui artist pe scena mondială. Xhafa poate totuşi să se strecoare pe scenă folosind performanceul, şi să creeze realitatea pe care o doreşte, în locul celei existente.

Deşi artistul muntenegrean Ilija Šoškić crease primele performanceuri în Italia încă din 1969, se pare că nimeni nu avea habar de ele în Muntenegru pe vremea aceea. Cam tot pe atunci, totuşi, colegul muntenegrean al lui Šoškić, Milja Pavićević, încerca să devină artist acasă, în Iugoslavia. În 1972 şi 1973, a picat la examenul

deasupra
Milja Pavičević, *Otac / Father* (2003), 5th Cetinje Biennale, Installation – performance. Courtesy of the artist

pagina alăturată
Exhibition-action of Group of Six Artists, Belgrade, 1976 (work by Zeljko Jerman). Photo: Mladen Stilinovic. Courtesy of Mladen Stilinovic, Zagreb

de admitere la Secţia de Arte de la Colegiul Pedagogic din Nikšić, iar lucrarea pe care a trimis-o la Academia de Arte din Belgrad nu i-a permis nici măcar să se califice pentru examenul de admitere.[14] El a continuat totuşi să producă artă şi poate că absenţa unei educaţii formale i-a permis să aibă o marjă de mişcare şi o libertate de creaţie, care au dat naştere operei sale performative, permiţându-i să producă lucrări care nu ar fi fost posibile în academiile din anii 1970 şi 1980. În 2004, el a creat un happening public, la închisoarea Bogdanov Kraj din Cetinje, unde tatăl său fusese închis în perioada socialistă. Pentru acest performance intitulat *Tata*, artistul, împreună cu prietenul său Aleksandar Čilikov, s-au îmbrăcat în prizonieri şi au invitat prieteni şi rude să îi viziteze acolo; au întins o masă de banchet plină cu bucate, iar oamenii au adus cadouri, transformând astfel un spaţiu sumbru într-unul festiv.

În anii 1970, artiştii din întreaga lume căutau noi forme de artă şi moduri de creaţie; artiştii din Iugoslavia nu au fost o excepţie. Artiştii menţionaţi în acest text au folosit toţi performanceul pentru a crea o formă de artă mai viscerală, în scopuri diferite: pentru a sfida limitele corpului artistului (Abramović), sau corpul şi rezistenţa publicului (Savić); pentru a interacţiona mai direct cu cetăţeanul obişnuit (Dimitrijević, Trbuljak, Grupul celor Şase Artişti); pentru a crea spaţiu pentru artă, acolo unde nu exista (Zvono, Xhafa) şi pentru a crea noi tipuri de artă atât pentru artist (Pavićević), cât şi pentru individ (OHO).

deasupra
Zvono Group, *Sport and Art* (1986), Performance (Koševo Stadion, Sarajevo)

1 Dunja Blažević, „SKC şi noile practici culturale”, în Jelena Vesić, ed., *SKC şi practicile politice ale artei* (nu există informaţii despre publicare), p. 83.
2 Poate fi regăsit şi în opera lui Tomislav Gotovac, care a creat primul său happening semipublic în 1962, *Showing Elle*, şi primul happening din Croaţia, *Happ Naš-happening [Happ Happening-ul nostru]*, în 1967.
3 Ulterior, Dimitrijević a contestat cofondarea acestui proiect şi a pretins că îi aparţine doar lui.
4 Nena Baljković, „Braco Dimitrijević – Goran Trbuljak”, în Marijan Susovski, ed., *Noua practică a artei în Iugoslavia 1966-1978*, Zagreb, Galeria de artă contemporană, 1978, p. 29.
5 Grupul celor Șase Artişti era format din Boris Demur (n. 1951), Željko Jerman (1949-2006), Vlado Martek (n. 1951), Mladen Stilinović (n. 1947), Sven Stilinović (n. 1958) şi Fedor Vučemilović (n. 1956).
6 Marina Abramović (n. 1946), Raša Todosijević (n. 1945), Zoran Popović, Era Milivojević (n. 1944), Nesa Paripović (n. 1942) şi Gergelj Urkom (n. 1940).
7 Raša Todosijević, într-un interviu cu autoarea la Belgrad, pe 3 august 2013.
8 Ibidem.
9 Miroslav Miša Savić, într-un interviu cu autoarea la Belgrad, august 2013.
10 Regiunea Voivodina a avut o puternică tradiţie de performance şi artă conceptuală, datând din anii 1970. Merită menţionate două grupuri artistice care s-au format acolo: Bosch+Bosch, format în 1969 de Bálint Szombathy şi Slavko Matković; şi KÔD, din Novi Sad, format tot în 1969, care a devenit mai târziu (Ǝşi (Ǝ– KÔD. Ambele grupuri au fost active în crearea de artă şi acţiuni performance.
11 Nebojsa Milenković, ed., *Szombathy Art*, Novi Sad, Muzeul de artă contemporană, 2005, pp. 12-13.
12 Numele OHO este o combinaţie a cuvintelor pentru ochi (oko) şi ureche (uho) în slovenă.
13 Este interesant de observat că acest performance a fost reluat mai târziu, în 2004, de grupul artistic IRWIN, în Parcul Zvezda, iar în 2007, de cei trei artişti Janez Janša, Janez Janša şi Janez Janša, chiar pe vârful Muntelui Triglav.
14 Petar Cuković, „Methexis în întuneric”, în *Petar Cuković*, ed. Milja Pavićević, Podgorica, Centrul de artă contemporană din Muntenegru, 2013, p. 13.

In Search of the New: Performance Art in the Former Yugoslavia

One impetus for the development of performance art and performative practices in the former Yugoslavia was the search for new art forms, new audiences, and even new venues. In Tito's Yugoslavia, there were perhaps fewer restrictions on artistic expression than in the rest of Eastern Europe, and the challenge faced by artists was not necessarily the government, but rather the establishment. As Dunja Blažević has stated, "we didn't feel that the party or state politics presented an obstacle to do what we were doing, but we clashed, in the domain of culture and art, with the dominant tendency of modernism or socialist modernism which was in power."[1]

In 1977, an exhibition was staged in Zagreb that launched the "New Artistic Practice," a catch-all term for the new and experimental art being created by the younger generation of artists, featured new and mixed media, such as performance, installation art and conceptual art, instead of traditional painting and sculpture. Dejan Sretenović maintains that in the 1970s in Yugoslavia, the time was ripe for these new practices to emerge, in part in response to the dominance of "social aestheticism," the anodyne non-objective and abstract painting that had effectively replaced socialist realism, and was promoted by the academies, and tacitly supported by the government. Younger artists rebelled against the older generation of artists working in that style, and searched for a new type of art that would be fitting of the developing socialist society, one that would not be completely neutral, but would have a purpose and role to play in the community.

The performative spirit in Zagreb can be traced back to an artistic group active there in the 1960s, Gorgona.[2] Formed in 1959, in the studio of painter Josip Vaništa, the group began as an informal weekly gathering of artists. In terms of performance, they considered the action of their everyday lives part of their artistic practice, along with the informal meetings they had while walking around Zagreb or in the mountains, often times with the task of observing nature or the change of seasons. Their aim was to create art that was completely independent from the official institutions; being self-financed (through dues) they made their own decisions, and their own unique style.

In 1969, Braco Dimitrijevic´and Goran Trbuljak formed the Group Pensioner Tihomir Simcˇic´,[3] a group based on the principle of enabling random passersby to become authors of works of art through the artists' interventions. For example, the group was named after a man that they two met randomly in the doorway of an apartment on Ilica Street in the center of Zagreb: after placing a piece of clay behind the door, they asked the first person who entered the doorway, thereby making an impression in the clay, to sign the piece of clay as a work of art. They later asked to use the man's name in conjunction with this artistic project, the purpose of which was to place the non-artist "in the position of the creator."[4] Also based in Zagreb, The Group of Six[5] Artists acted with similar deference to the viewer, and in 1975 began organizing their "exhibition-actions," across Croatia, displaying their artwork on the streets, in courtyards, in public squares or on the beach. During those exhibitions, they also created actions or happenings, all in the public space. The exhibitions themselves could be considered performative, insofar as they were interactive, and the artists created them in order to access a wider audience, outside of those that typically frequented museums, and to discuss their art with the public.

The Student Culture Center (SKC) in neighboring Belgrade, Serbia, was established by the Yugoslav government in 1971, to give students free space in which to create. This space was crucial to the development of contemporary performance art-both in Yugoslavia and in general. Seminal performances by an informal group of six artists associated with SKC[6] took place here. Commenting on his time at SKC, Raša Todosijević described it as a marginal, closed space,[7] where artists were given free reign to experiment, and recalls that while working there together, the artists felt certain they were "going to create a new kind of art."[8]

One aspect of that new art involved performance. Marina Abramovic´is perhaps the most recognizable figure to emerge from SKC.

She performed her *Rhythm 5* there in 1974, a 90-minute performance in which she constructed a five-pointed star from wood soaked in gasoline, following which she lit the star, walked around it, cut her hair, fingernails and toenails and threw them into the star, then entered the empty space to lay down. Eventually, she lost consciousness, and was pulled from the star when a flame touched her leg and she didn't react.

The performance was a test of the artist's endurance, and in endangering herself, she literally straddled the line between art and life, not to mention art and death. Furthermore, the audience here played a crucial role, because without their intervention into the artwork, Abramovic´would have died. Other notable performances there include Miroslav Miša Savic′s 1976 piece *Twenty Four Hours*, which lasted for just as long as the title indicates. While Abramovic´focused on the limits of her own body in her work, Savi c turned the tables and placed the burden on the audience to endure this piece, as it consisted of him playing a single chord on the piano, repeated every second for an entire day. The artist recalls that about 500 people were in attendance by the end of the performance, at which point, the audience asked for just one more minute, as a joke.[9] The performance art created by the artists at SKC went beyond the bounds of traditional painting and sculpture and created a more visceral experience for the artist and for the viewer, enabling him or her to more deeply and truly engage with the work of art.

Performance art did not only develop in the capitals of the Yugoslav republics.[10] In 1970, Bálint Szombathy created one of his first performances on the main street in Subotica, entitled *The Trails*. The artist placed sheets of paper he called "footprint platforms" at the end of a scaffolded walkway in front of a construction site, and "registered" the footprints of the passersby.[11] Much like the work of Dimitrijevic´and Trbuljak, Szombathy brought his art out into the streets, to interact with everyday citizens, and found a way to involve them in the creation of the work of art.

In Sarajevo, too, the 1980s witnessed the beginnings of performative activity, primarily out of

necessity: unlike in Zagreb and Belgrade, where artists delved into performance art in order to expand the dimensions and audience of their art, here artists turned to performance and interventions in the public space because of a lack of exhibition space available for experimental art.
The Zvono Group, for example, named after the café in which the artists gathered, was active from 1982-1992, and, like the Group of Six Artists, created and exhibited their work on the streets, in shop windows, and even on a football field.
In their 1986 performance, *Sport and Art*, for example, they crashed a soccer match during the intermission of a regular game in the Koševo Stadium, by running onto the field. Dressed in the colors of the visiting team, they brought their easels out and painted on the field, and then ran around it with their paintings held high above their heads – providing a non-art-going public the experience of art through a mobile exhibition.
The OHO[12] Group was active from 1966-1971, and they created the first actions and happenings in Slovenia, many of which took place in Zvezda Park in the center of Ljubljana. Their most iconic one is perhaps *Mount Triglav*, which took place on December 30, 1968, when Milenko Matanović, David Nez and Drago Dellabernardina positioned themselves in the middle of the park, cloaked in a black cloth that enveloped the three of them, leaving only their heads visible. Together, they formed a mountain of three heads – a literal visualization of the word Triglav. Here they created a new form of representation – by embodying the mountain peaks themselves.[13]
In Kosovo and Montenegro, performance art was much later to develop. Shkelzen Maliqi maintains that in Kosovo it arrived in the early 1990s, after two artists, Sokol Beqiri and Mehmet Behluli, returned to Kosovo after completing their art studies in Ljubljana and Sarajevo, respectively. Sislej Xhafa is perhaps the best-known artist from Kosovo to emerge in that period, and much of his work deals precisely with his identity as an Albanian and Eastern European artists. For example, in 1997, he hijacked the Venice Biennale with his performance *Clandestine Pavilion*, creating a mobile exhibition by walking around the city with an Albanian flag sticking out of his backpack, kicking a football, dressed in the uniform of the Albanian national football team, with a tape recorder broadcasting an Albania-Italy soccer match. The performance brought attention to the lack of Albanian representation, in the form of a brick and mortar pavilion, at the Venice Biennale – the most prestigious art exhibition, the participation in which usually signals the importance of an artist on the world stage. Xhafa, however, is able to use performance to slip into the scene and create the reality that he desires, in place of the actual one.
Although Montenegrin artist Ilija Šoškić was creating his first performances in Italy as early as 1969, it is likely that no one in Montenegro knew of them at that time. Around that same time, however, Šoškić's Montenegrin colleague Milja Pavićević was attempting to become an artist back in Yugoslavia. In 1972 and 1973, he failed the entrance exam for the Arts Department of the Teacher Training College in Nikšić, and the work that he sent to the Arts Academy in Belgrade didn't even qualify him to take the entrance exam. Nevertheless, he continued producing art, and perhaps the absence of a formal education allowed him the leeway and freedom of creation that resulted in his performative oeuvre, enabling him to produce work that would not have been possible in the academies in the 1970s and 1980s. In 2004, he created a public happening, in the Bogdanov kraj prison in Cetinje, where his father had been imprisoned during the socialist period. Entitled *Father*, the artist, together with his friend Aleksandar Čilikov, dressed as prisoners, and invited friends and relatives to visit them there; there was a banquet table full of food, and people brought presents, thus turning a somber space into a festive one.
In the 1970s, artists throughout the world were searching for new art forms and modes of creation; artists working in the former Yugoslavia were no exception. The artists in this article all used performance to create a more visceral form of art, for various purposes: to challenge the limits of the artist's body (Abramović), or the body and endurance of the audience (Savić); to engage more directly with the everyday citizen (Dimitrijević, Trbuljak, Group of Six Artists); to carve out a space for art where there was none (Zvono, Xhafa), and to create new types of art for both the artist (Pavićević) and the individual (OHO).

1 Dunja Blažević, "SKC and New Cultural Practices," in Jelena Vesić, ed., *SKC and Political Practices of Art* (no publication info.), 83.
2 It can also be traced back to the work of Tomislav Gotovac, who created his first semi-public happening in 1962, *Showing Elle*, and the first happening in Croatia, Happ Naš-happening (Happ Our-Happening), in 1967.
3 Dimitrijević later disputed the co-authorship of this project and claimed it as his own.
4 Nena Baljković, "Braco Dimitrijević—Goran Trbuljak," in Marijan Susovski, ed., *The New Art Practice in Yugoslavia 1966-1978* (Zagreb: Gallery of Contemporary Art, 1978), 29.
5 The Group of Six Artists consisted of Boris Demur (b. 1951), Željko Jerman (1949-2006), Vlado Martek (b. 1951), Mladen Stilinović (b. 1947), Sven Stilinović (b. 1958) and Fedor Vučemilović (b. 1956).
6 Marina Abramović (b. 1946), Raša Todosijević (b. 1945), Zoran Popović, Era Milivojević (b. 1944), Nesa Paripović (b. 1942) and Gergelj Urkom (b. 1940)
7 Raša Todosijević, in an interview with the author in Belgrade, August 3, 2013.
8 Raša Todosijeviš, in an interview with the author in Belgrade, August 3, 2013.
9 Miroslav Miša Savić, in an interview with the author in Belgrade, August 2013.
10 The region of Vojvodina had a strong tradition of performance and conceptual art dating back to the 1970s.
It is worth mentioning two artistic groups that were formed here: Bosch+Bosch, formed in 1969 by Bálint Szombathy and Slavko Matković; and KÔD, from Novi Sad, which was also formed in 1969, and which later became (Ǝand (Ǝ– KÔD. Both groups were active in creating performance art and actions.
11 Nebojsa Milenković, ed., *Szombathy Art* (Novi Sad: Museum of Contemporary Art: 2005), 12-13.
12 The name OHO is a combination of the words for eye (oko) and ear (uho) in Slovenian.
13 It is interesting to note that the performance was later reenacted in 2004, by the artistic group IRWIN, in Zvezda Park, and in 2007 the three artists Janez Janša, Janez Janša and Janez Janša, on top of Mount Triglav itself.
14 Petar Cuković, "Methexis in Darkness," in *Petar Cuković*, ed. Milja Pavićević (Podgorica: Contemporary Art Centre of Montenegro, 2013), 13.

ODESSA. FRAGMENTUL 205

Text de / Text by
YURI LEIDERMAN

Proiectul e dedicat memoriei minunaților artiști din Odessa, Valentin Hruși și Oleg Petrenko („Pereț"). Acțiunea aduce puțin a demonstrație sau „procesiune". Numai că în locul icoanelor și bannerelor, participanții afișează pânzele lui Hruși (pânze de la Muzeul de Artă Contemporană din Odessa și din colecții private). În plus, participanții discută între ei nu prin cuvinte rostite, ci cu citate din observațiile lui Oleg de pe Facebook. Trebuie să existe neapărat un grup de oameni recrutat parțial din rândurile boemei artistice din Odessa (adică oameni care i-au cunoscut personal pe Hruși și Petrenko, oameni care, inevitabil în astfel de situații, vor improviza, vor veni cu niște completări ș.a.m.d.), parțial din rândurile actorilor profesioniști, cât și restul mulțimii, care invocă citate de pe wallul de Facebook al lui Oleg, de parcă ar purta un dialog unii cu alții.

Valentin Hruși (1943-2005) a devenit o legendă locală încă din timpul vieții. Tehnica lui picturală virtuoasă și inventivitatea estetică i-au permis să abordeze în mod strălucit diverse metode și stiluri – de la genurile clasice până la cele abstracte și ready-made, coloratura caldă, roz-ocru, autentic „odessită" a lucrărilor sale și, nu în ultimul rând, simțul umorului pe care-l avea, atitudinea lui uneori excentrică, râzându-și de convenții – toate acestea au contribuit la scrierea uneia dintre cele mai senine pagini din istoria neoficială a artei din Odessa anilor '60-'80.
Oleg Petrenko (1964-2014) este cunoscut ca reprezentant al falangei odessite a așa-numitului „conceptualism moscovit". De Moscova se și leagă principala sa perioadă de creație. În ultimii ani de viață, Oleg a trăit în locul său de naștere, la Odessa. Pe lângă artă, a fost extrem de activ pe rețelele sociale, în special în dezbaterea privind chestiunea „ucrainizării", a limbii de stat, a identității naționale ș.a.m.d. Poziția lui era, mai degrabă, una filorusă. Cu toate acestea, comentariile lui Oleg, de multe ori părtinitoare, sarcastice, însă invariabil „din suflet", sunt un foarte interesant document artistic și social, mărturie a complexității și alambicării identităților naționale, a contradicțiilor și dramelor interioare, pe care le-au trăit mulți odessiți.
Cred că o astfel de țesătură de linii vizuale, istorice și textuale oferă o perspectivă inedită asupra identității odessite. Mai ales în contextul fracturilor istorice contemporane.

Îmi place mult fraza lui Robert Motherwell: „Pictura este răspunsul la întrebările morale cu mijloace estetice". Principala serie de tablouri a lui Motherwell se numește *Elegie pentru Republica Spaniolă [Elegy to the Spanish Republic (1971)]*. Ce relație să fi avut el, descins dintr-o veche familie americană, cu acel război? Nici una – dacă ne luăm după vârstă, după apartenența etnică sau după relațiie sociale. Și, în genere, în lucrările lui nu există nimic figurativ, numai niște ovaluri oarecare. Cu toate acestea, anume acolo a simțit el nevoia să-și adăpostească întrebările, compasiunea, doliul. Dar și ura față de toate trădările, jafurile și nepăsările din care este alcătuită istoria umană.
Am învățat foarte multe și de la artiștii niponi ai secolului al XVIII-lea, mai ales de la așa-numiții excentrici – Soga Shōhaku, Jakuchū Itō, Nagasawa Rosetsu. Stilul acestora nu se înscrie în nici o școală de pictură de la vremea aceea. Pentru aceștia, nu fidelitatea mimetică a realității era importantă, și nici execuția stilistică referențială, ci o anume demnitate morală. O demnitate a frotiului, a gestului, a perspectivei. Ca să nu mai amintim că revoluția noastră se mai numește și Revoluția Demnității[1]...
De aceea, în ultimul timp mă gândesc tot mai des la alți doi artiști, ce mi se par a fi în mod ciudat legați unul de altul, chiar în antagonismul lor. Unuia îi spuneau Tsuji Kakō și a locuit la Kyoto în primul sfert al secolului XX. Un stilist desăvârșit, introvertit, împărțindu-și viața între artă și meditația în mănăstirile zen-buddhiste. Celălalt artist însă, Serghei Zaharov, graffiter învederat, este eroicul „Murzilka" al Donețkului ocupat[2].
Mă mai gândesc și că un asemenea tip de sincretism și o asemenea factură a demnității în cel mai înalt grad comportă creațiile lui Valik Hruși[3]. Nici nu contează ce pictează – ceva abstract, un portret sau un nud – din acestea va răzbate întotdeauna o ușoară, veselă și infinit de încăpățânată demnitate a culorii, a facturii, a schiței. O demnitate a Odessei. Acel „aici și acum și nimic altceva" zen-buddhist și acel luteran și rebel „fac asta fiindcă nu pot altfel"!
Tsuji Kakō și Murzilka din Donețk și, poate, pentru o clipă, deznădăjduitul Pereț[4] se întâlnesc la aceeași răscruce, undeva în raionul Pușkinskaia colț cu Greceskaia.

deasupra
Yuri Leiderman, Andrey Silvestrov, production photos from *Odessa. Fragment 205* film (2015). Courtesy of the artists

*

Îmi place să spun despre Philip Guston (Goldstein) că este un „odessit implicit”. Părinții lui au plecat din Odessa în 1905 sau 1906, ca să scape de pogrom, iar Philip s-a născut, după cinci ani, la Montréal. Cu toate acestea, și-a amintit mereu de rădăcinile sale. Pe la mijlocul anilor ’70, citește la New York volumele lui Paustovski și Babel[5], care tocmai se traduseseră în engleză, încercând să afle cât mai multe despre Odessa. Amuzant e că citeam și eu aceleași cărți, împreună cu Dima Gilburd și Sașa Pogrebinskii[6], tot atunci, tot în limba rusă, dar la Odessa.
Mulți dintre părinții noștri – era posibil asta – puteau să se mute, fără să întrebe pe cineva, în America sau în Israel. La cinci, șase, opt ani până sau de la nașterea noastră. În cel mai rău caz, plecau la Moscova. Astfel, cu Guston mă înrudește nu soarta, ci mai degrabă figurarea găurilor unui destin perforat. Marginile lui diluate sunt imaginea întruchipării noastre. Glonțul patriei – mereu stai cu frică și cu speranța că odată va ținti spre bolta cerească.

*

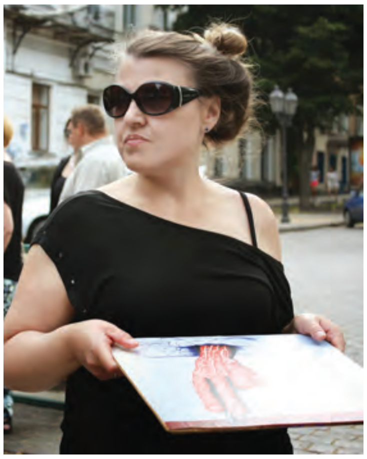
Totuși, toate acestea ne-au insuflat o fericire măreață. Când prin damful babelor și-al mătușilor de tot felul, ale tale sau ale altora, când prin toată această Uniune Sovietică începi să afli subit de existența lui Jackson Pollock, Mark Rothko, Philip Guston, Barnett Newman. Ca undele strălucitoare ale soarelui, ca heraldica munților crestați, care pot fi nu numai titlurile de-o șchioapă ale unor ziare îndepărtate, nu numai președintele sau hanul mongol, ci și prietenii tăi. Stând neclintit alături de tine. Ca-ntr-o grădină. Pe o peluză. Posibilitatea lui Valik Hruși, Serioja Anufriev, Leonea Voițehov[7]. Ca-ntr-o cruciadă a copiilor, ca-ntr-o campanie indiană a lui Dionysos, la care începi să iei parte tu însuți.

*

Rătăcind prin nesfârșita noastră Odessă, am ajuns la mare (iarna face marea să aburească). Iar ăsta e în realitate un miracol – să ai posibilitatea cotidiană de a părăsi orașul și de a te avânta în nimic, în pizdeț, în moarte, în plutirea lui Ulise pe mare, unde totul e un amestec de corăbieri. Cu obrajii îmbujorați și în cămășile tuturor limbilor pământului.
Ori am râvnit orizontul și vuietul lui de neocolit, ori am vrut să ne convingem că orizontul nu va exista vreodată. Ah, ghilotină, ah, accent marseillez – atâtea ciudate conexiuni cu istoria artei! Modernismul ne-a cucerit ca revoluție, dar și ca un soi de garanție că „a mânca e omenește” și așa va rămâne pentru totdeauna. De fapt, ne displăcea să scrutăm orizontul. Mai degrabă căutam chiorâș, prin goluri și spărturi. Ca-n perspectivele strădutelor înguste, întretăiate mereu de perpendicularități. Nu interpretam, nu „practicam”, pur și simplu hălăduiam. Am mers pe trepte. Am urcat pe puntea corăbiei. Am ajuns la Kiev.

*

În iarna lui 1987, într-o cabană închiriată la Nemcikovka[8], Pereț și Milka[9] au început nu știu de ce să coleze un Tabel al lui Mendeleev tridimensional din cutii de chibrite, pe care au lipit literele elementelor chimice, decupate cu grijă din hârtie. În timp ce, zi de zi, munți de zăpadă cădeau de sus și acopereau Nemcikovka aceasta abandonată. Unde, apropo, este îngropat Kazimir Malevici. Din mormântul căruia n-a mai rămas nici o urmă. Acest tabel a fost prima lor lucrare din cadrul seriei, ce avea să devină celebră, *Naucino-populearnoe iskusstvo [Artă științifică de popularizare].* De parcă ar fi colat macheta unei fortărețe pentru eliberare, nu pentru detenție, macheta unei construcții, a unui castel sau tunel. Și-atunci, de ce au ales tocmai plictisitorul tabel al lui Mendeleev, cu cele 105 sau 106 elemente chimice?



deasupra
Yuri Leiderman, Andrey Silvestrov, production photos from *Odessa. Fragment 205* film (2015). Courtesy of the artists

Să fi fost nevoia irepresibilă de ordine, de sistem – de unde și un oarecare dispreț adolescentin față de aceasta? Cu o anumită atitudine sobră a disidenței, în spiritul academicianului Saharov[10], își face loc chicotind absurdul daoist. De parcă s-ar fi străduit să ajungă la pătratul negru al lui Malevici prin zăpada albă și păstoasă a Rusiei. Prin toată biochimia puterii. Dar și prin pătrățelele sistemului periodic. Prin tot oxigenul, sulful, siliciul, germaniul, uraniul și așa mai departe.

*

Artistul Oleg Petrenko a fost cunoscut toată viața, între prieteni, cu porecla *„Pereț” [„Ardeiul”]*. El își spunea „punk”. După care adăuga: „noi suntem punkeri din Sud, odessiți, suntem mai blânzi”. Poate că tocmai această combinație imposibilă dintre duritate și blândețe, străbătută de o ironie și o lumină cunoscute numai de el, a stat la baza lucrărilor sale. Îmi vine în minte acum un asamblaj micuț care nu s-a mai păstrat, o bucată de scândură luată de la gunoi, de care legase cu ajutorul unui boț de plastilină un soi de plafon pe care fixase solid fasungul unui bec electric, în timp ce în lateral desenase cu lapte de var o pânză de păianjen și scrisese cu literă stilizată: „așa a fost și așa va fi mereu!”. Parafrază la o povestire a lui Leonid Andreev[11], dedicată futilității oricărei revoluții. Însă prin această bicisnică bucățică de plastilină, amenințată de ciobul tăios de sticlă, cui îi adresa Oleg aici sarcasmul său? Celui care admite că „așa a fost și așa va fi mereu”? Sau celui convins că „într-o bună zi vom trece peste «așa a fost» și nici nu va mai apărea de-acum înainte”. Sau poate chiar situației politice, votului „revoluționar”, care-i părea de un apriorism nelalocul lui, insignifiant și mincinos? Pereț n-a acceptat niciodată Revoluția Portocalie[12] și cu atât mai puțin Revoluția Demnității. A scris mult pe Facebook, indignându-se împotriva „ucrainizării Odessei” și a „dominației occidentalilor”. După un an de zile, a fost depistat cu cancer și, în pofida eforturilor prietenilor, n-a fost chip să fie salvat.

Cu puțin timp înainte să moară, scria: „La limbă, scris, revoluție, Ucraina, am și uitat să mă mai gândesc. Prioritățile mi s-au schimbat cumva subit”. Dar pentru noi, întrebarea a rămas deschisă – ÎNTREBAREA LUI – privind legătura noastră cu fraza aceea umilă și amenințătoare: „Așa a fost și așa va fi mereu!”. //

Traducere din rusă și note de IGOR MOCANU

Summary:

The project is devoted to the memory of the wonderful Odessa artists Valentin Khrush and Oleg Petrenko („Peretz”).
Valentin Khrush (1943-2005) became a local legend already during his lifetime. His vigorous painting technique and his aesthetic inventiveness allowed him to brilliantly approach different methods and styles - from the classical genres, to the abstract and the ready-made. The warm, pink-ochre, genuinely „Odessite” colouring of his works and not in the least, his wit, his sometimes eccentric attitude, laughing at conventions – all these have contributed to the writing of one of the most luminous pages in the unofficial history of art in Odessa from the sixties to the eighties.
Oleg Petrenko (1964-2014) is known as a representative of the Odessa chapter of the so-called „Moscow Conceptualism”. His main creation period is also linked to Moscow. In his later years, Oleg lived in his hometown of Odessa. Besides his art, he was extremely active on the social networks, especially in the debate on the „Ukrainization” issue, of the state language, of national identity, etc. His stand was rather pro-Russian. Nevertheless, Oleg’s comments, more often than not biased, sarcastic, yet invariably „whole-hearted”, are a very interesting artistic and social document, a testimonial to the complexity of national identities, to the inner contraditions and dramas which many Odessa residents lived.
The action smacks a little of a demonstration or „procession”. Only that instead of icons and banners, the participants are hoisting Khrush’s paintings. (Works from the Odessa Museum of Contemporary Art and from private collections.) In addition, the participants are discussing with each other, not through uttered words, but through quotations from Oleg’s Facebook comments. There must by all means be a group of people partly recruited from among the artistic bohème of Odessa (that is, people who personally knew Khrush and Petrenko, and who, inevitably in such situations, would improvise, would come with add-ons, etc.), partly from among the professional actors, as well as the rest of the crowd, who invoke Oleg’s Facebook comments, as if they were in a personal dialogue with each other.
I think that such a web of visual, historical and textual lines offers a fresh perspective on the Odessa identity. Especially in the context of the present-day historical fractures.

1 Revoluția Demnității [Revoliuția Dostoinstvo], Maidan sau Euromaidan – acțiunea de protest din centrul Kievului, care a izbucnit pe 21 noiembrie 2013, continuând pe o perioadă de mai multe luni, împotriva guvernării Azarov și a încetării tratativelor cu Uniunea Europeană de către Ianukovici.
2 Referința este la graffiterul ucrainean din Donețk, numit și „Banksy al Donețkului”, arestat în 2014 pentru lucrarea „Just do it”, în care liderul ocupanților, Igor Strelkov, își duce la tâmplă un Fort 10R de 9 mm. Zaharov este fondatorul colectivului artistic de graffiteri Murzilka, nume inspirat de revista omonimă de ilustrație și bandă desenată pentru copii, fondată în 1924 de Organizația Unională a Pionierilor „V.I Lenin” [Vsesoiuznaia pionerskaia organizațiea V.I. Lenina].
3 Valentin Dmitrievici Hruși (1943-2005) – artist ucrainean postbelic, unul din fondatorii școlii de „artă neoficială” de la Odessa.
4 Referința este la grupul conceptualist Perți [Ardeiul], fondat în 1985 de către Oleg Petrenko și Liudmila Skripkina.
5 Constantin Gheorghievici Paustovski (1892-1968) și Isaac Emanuilovici Babel (1894-1940), scriitori ruși de notorietate, au în comun originile geografice ucrainene, primul provenind dintr-o familie de cazaci zaporojeni, al doilea – din familia unor evrei kieveni.
6 Aleksandr Pogrebinskii și Dmitrii Gilburd – artiști ucraineni postbelici, primul trăiește și activează în SUA, al doilea a decedat de curând în Ucraina.
7 Serghei Anufriev și Leonid Voițehov – artiști și teoreticieni ucraineni postbelici, membri ai Școlii conceptualismului moscovit.
8 Sat aflat la periferia Moscovei, în raionul Odințovskii, devenit cunoscut datorită personalităților de cultură care au locuit temporar acolo: arhitectul Feodor Șehteli, Kazimir Malevici, scriitoarea Marietta Șaghinean, Serghei Eisenstein. Malevici dispusese prin testament să fie îngropat la Nemcikovka, mormântul a fost distrus în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, fiind restaurat abia de curând.
9 „Pereț” și „Milka” sunt apelativele familiare prin care autorul se referă la Oleg Petrenko și Liudmila Skripkina.
10 Andrei Dmitrievici Saharov (1921-1989), fizician sovietic, membru al Academiei de Științe a URSS, unul din creatorii bombei termonucleare sovietice.
11 Leonid Nikolaevici Andreev (1871-1919), scriitor rus, precursor al expresionismului Epocii de Argint din literatura rusă.
12 Revoluția Portocalie [Oranjevaia Revoliuția] sau Revoluția de catifea [Pomarancevaia Revoliuția] – campania de proteste pașnice, mitinguri, greve, pichete, care s-a desfășurat în mai multe orașe din Ucraina, începând cu 22 noiembrie 2004, și a durat până în ianuarie 2005.

ACŢIUNI COLECTIVE: CONCEPTUALISMUL MOSCOVIT ȘI PERFORMANCEUL

Text de / Text by
SABINE HÄNSGEN

În anii şaptezeci, performanceul a jucat un rol decisiv în dezvoltarea unei sfere alternative de comunicare în cultura sovietică.

Performanceurile au devenit locuri de întâlnire importante pe o scenă culturală neoficială, ce şi-a realizat activităţile în afara practicilor culturii de stat – accesul la acestea fiind reglementat de o cenzură strictă – mai ales la ţară – în împrejurimile Moscovei, în ateliere şi apartamente private. Aici, formele de autoorganizare s-au dezvoltat în paralel cu iniţiativele aşa-numitelor „samizdate”, mişcarea de „autopublicare” în domeniile literaturii, filosofiei sau ştiinţei.

S-a creat un public al contraculturii, care etala atributele unei culturi ermetice de grup, în tradiţia culturii din cercurile avangardei istorice, precum şi a sectarianismului rus, pe motive religioase.

dedesubt
Collective Actions: Slogan 2005.
Photo: Collective Actions / Moscow

În această cultură de grup, performanceurile au stimulat schimbul dintre cei activi în medii diferite – artişti, muzicieni, scriitori, teoreticieni şi critici. Nu era însă vorba doar de o intensificare a contactului social, mai degrabă procesele comunicative din cadrul scenei erau stilizate într-un eveniment estetic. Pe fundalul oraşului Moscova, în atmosfera teatrală a unei existenţe marcate de ideologie şi ritual – când ne gândim la numeroasele parăzi, sărbători şi spectacole de masă – propria existenţă artistică devenea obiectul punerii în scenă. Performanceurile reprezentau o ocazie pentru scena artei de a se pune în scenă pe sine însăşi.

Această dezvoltare care se producea în cultura sovietică a corespuns cu o tendinţă internaţională în arta postbelică, caracterizată de punerea sub semnul întrebării a conceptului tradiţional al operei de artă, precum şi de o mutaţie a interesului de la obiectul de artă la evenimentul estetic. Începând cu anii '60, performanceurile – sub umbrela Concept Art, Land Art sau Fluxus – au dat dimensiunea artei în America şi în Europa. În Occident, performanceurile au fost una dintre cele mai proeminente forme ale mişcărilor artistice de protest, ce proclamau abandonarea sferei artei stabilite. În acelaşi timp, această mişcare de ieşire din sferele tradiţionale ale artei, cum ar fi muzeele şi galeriile, era legată de critica genului tradiţional de pictură de șevalet, care era privită, aşadar, ca un fetiş consumerist al pieţei de artă. Această pretenţie de a depăşi limitările operei de artă tradiţionale se manifesta într-un număr de poziţii artistice. În opera lui John Cage a apărut o extensie a conceptului de muzică privind practica performanceului şi natura nedefinită a compoziţiilor aleatorii; reprezentanţii Land Art au părăsit sferele artei tradiţionale şi au folosit natura pentru a-şi realiza ideile artistice; Fluxus a dezvoltat noţiunea de artă ca proces, reprezentând contrabalansul lucrării de artă încheiate, autosuficiente.

Artiştii de la Moscova, adepţi ai performanceului, apăruți din cultura sovietică neoficială, şi-au pus opera în raport cu astfel de practici ale artei contemporane occidentale. După ferecarea graniţelor şi demonizarea influenţelor străine „cosmopolite" din timpul perioadei staliniste, s-au desfăşurat eforturi vizibile pentru redefinirea propriei culturi în dialog cu alte culturi. În arta occidentală a perioadei postbelice, performanceurile puteau fi considerate o reacţie la cultura consumeristă a capitalismului târziu, dar performanceurile conceptualismului moscovit au reprezentat o dezbatere asupra culturii ideologice sovietice – ca o cultură de texte, manifeste şi lozinci. Genul performanceului, a cărui intenţie era să creeze evenimente estetice în contextul vieţii cotidiene, atingea astfel un câmp nevralgic din istoria culturii sovietice, relaţia dintre artă şi viaţă, mai ales în epoca avangardei şi a „culturii totale" din perioada stalinistă.

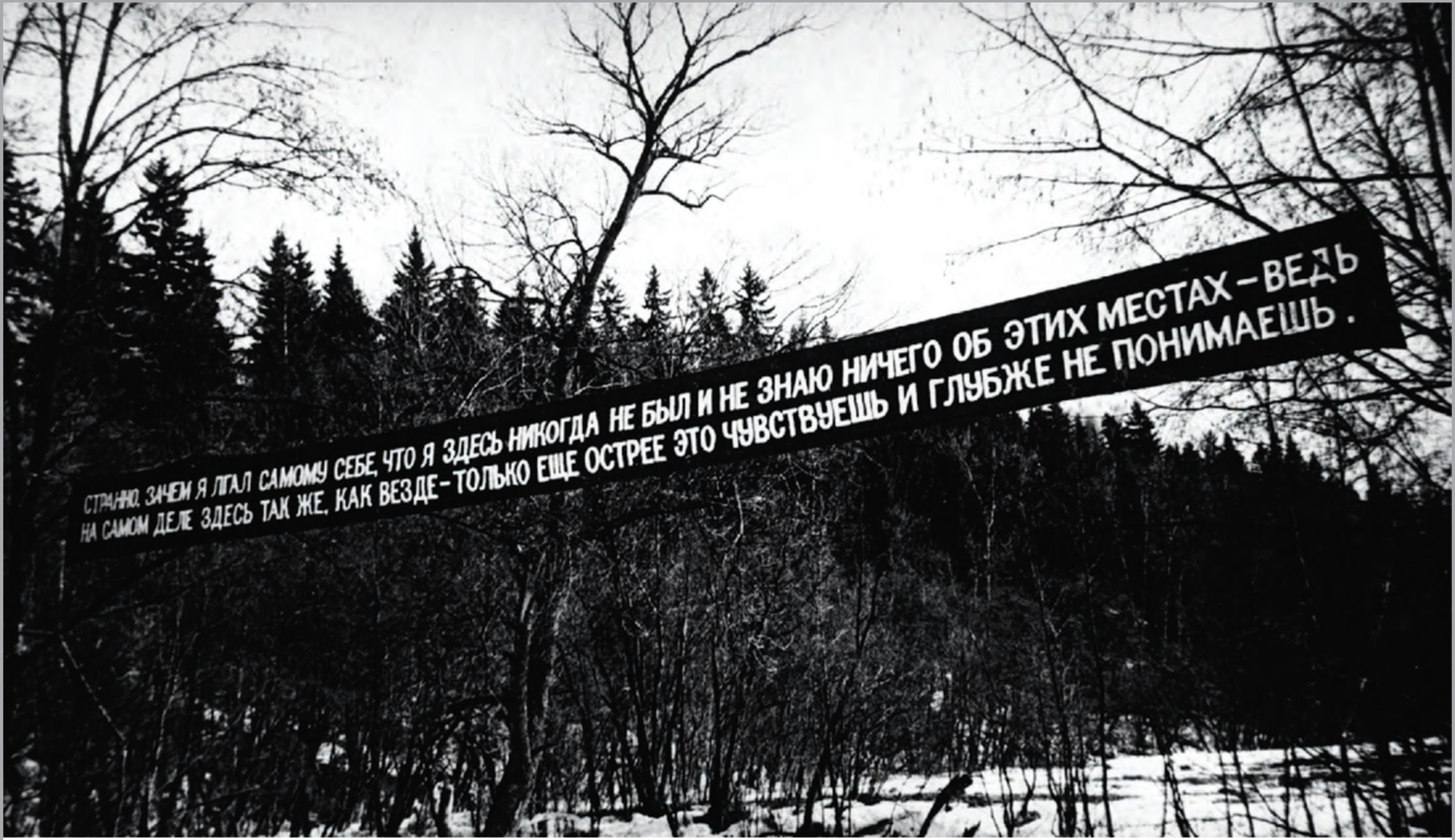
Investigaţia critică asupra formelor ritualizate de comunicare din cultura ideologică sovietică e deja indicată drept program în numele grupului de performance Acţiuni colective [Kolektivnîie deistvia]. Acţiuni colective s-a născut în 1976, grupul a fost fondat de Nichita Alekseiev, Gheorghi Kizevalter, Andrei Monastîrski şi Nikolai Panitkov, deşi lor li s-au alăturat alţi membri mai târziu, inclusiv Elena Yelagina, Igor Makarevici şi Serghei Romaşko. A mai existat şi un cerc permanent de participanţi. Mulţi artişti şi scriitori moscoviţi binecunoscuţi au participat la acţiunile lor: Ilya Kabakov, Erik Bulatov, Dmitri Prigov, Lev Rubinshtein, Vladimir Sorokin, membri ai altor grupuri („Medhermeneutica inspecţiei", de pildă), Vadim Zaharov sau Iuri Albert, dar şi reprezentanţi ai aşa-numitei

Noi Arte Ruse. Andrei Monastîrski, principalul teoretician al grupului, a caracterizat astfel principiul Acţiunilor colective: „Singura definiţie pozitivă ar fi o definiţie dinamică: acţiunea evenimentului apare prin efortul comun al autorilor şi spectatorilor, vizând o mutaţie în subiectul percepţiei, de la zona de demonstraţie (artă), prin zona de graniţă (bandă) a indistinctibilului, către zona de percepţie cotidiană disipată (viaţă)".

„Excursii în afara oraşului" era tema care lega aceste acţiuni, excursii făcute de un grup de participanţi, care erau invitaţi în general dinainte la eveniment, de către organizatori, ceea ce provoca o anumită aşteptare din partea celor invitaţi. Ca regulă, grupul se îndrepta spre împrejurimile Moscovei – de obicei spre o câmpie mare, goală, adică departe de sfera metropolei, saturată cu simboluri şi texte, într-un spaţiu nemarcat, „gol", natural. Adesea, un câmp înzăpezit şi intact devenea scenă pentru acţiuni minimale, trimițând spre o gamă de sensuri diferite drept consecinţă a calităţii lor misterioase şi provocând diverse interpretări. Parte a tradiţiei suprematiste a lui Kazimir Malevici, a tablourilor albe ale lui Ilya Kabakov, sau a „luminişului" lui Martin Heidegger, câmpul alb a devenit sfera de demonstraţie pentru protagonişti şi un spaţiu de percepţie şi reflecţie pentru participanţi. Minimalismul Acţiunilor colective, care estetizau procesele fizice simple (mersul, statul în picioare, observarea, ascultarea), precum şi structurile perceptuale elementare şi categoriile abstracte (apropiere / distanţare, sunet / tăcere, prezenţă / absenţă), a dezvoltat un efect ironic, în contrast cu splendoarea şi retorica puterii ritualurilor politice oficiale, realizate în sfera arhitectonică simbolic încărcată a oraşului.

Cu toate acestea, performanceurile grupului Acţiuni colective nu sunt o fugă naivă, neorousseauistă de cultură; ele nu sunt limitate, ca „acţiune goală” la percepţia directă a situaţiei. Fenomenele vizibile se raportează mereu şi la o dimensiune invizibilă a sensului, astfel încât gestul situaţional al „experienţei” în acţiunea artistică este echivalent cu un nou impuls într-o spirală interpretativă infinită, în care textul şi situaţia se produc reciproc, într-o manieră recurentă. Estetizarea lor se extinde la documentare, comentarii şi discursul teoretic. Într-un stadiu ulterior de dezvoltare, grupul a început să compileze volume documentare despre acţiunile sale, în care o serie de materiale (texte descriptive, naraţiuni ale participanţilor, comentarii teoretice, discuţii, fotografii, desene, diagrame) formează o lucrare de artă descriptivo-narativo-interpretativă de documentare.
Tocmai datorită caracterului lor literar distinct, Acţiuni colective diferă de stilul internaţional al artei performanceului. Discursul interpretativ iniţiat de Acţiuni colective – care caută să depăşească textul, fiind totuşi împins înapoi, din nou şi din nou, spre text – aparţine unei tradiţii divers motivată de o semiotică „negativă”. Cu estetica golului, grupul Acţiuni colective se revendică din budismul zen, pe care John Cage îl introdusese deja în contextul artei contemporane. Scopul ultim al budiştilor zen este să atingă o stare de conştiinţă dincolo de limbaj. Ghicitorile paradoxale, numite *koan*, servesc la eliberarea sinelui de conceptele limbajului, folosind mediul limbajului. Această autopoziţionare clarifică poziţia interimară specifică a esteticii grupului Acţiuni colective între Est şi Vest, nu este deci vorba doar de a stabili o referinţă faţă de Europa sau America, ci şi – în mod special – faţă de tradiţia culturilor din Extremul Orient. Bazată pe gândirea dihotomică, perspectiva Eurocentristă este pusă sub semnul întrebării, atunci când se extinde printr-o terţă referinţă.
Pentru a ilustra această poziţie, aş dori să închei prin prezentarea seriilor programatice ale seriei de „acţiuni slogan”. Pe 26 ianuarie 1977, grupul şi-a afişat prima pancartă mare cu o lozincă. Pancarta era imprimată cu următorul text: „Nu mă plâng de nimic şi îmi place totul, chiar dacă nu am fost niciodată aici şi nu ştiu nimic despre acest loc”. Un an mai târziu, pe 9 aprilie 1978, a urmat o nouă acţiune-slogan, referitoare la prima. De data aceasta, pancarta avea următoarele cuvinte: „Ciudat, de ce m-am minţit că nu am fost niciodată aici şi că nu ştiu nimic despre acest loc – de fapt, acest loc nu este diferit de altul, doar că îl simţi chiar mai intens şi nu-l înţelegi mai profund”. Pancartele şi-au pierdut funcţia socială şi ideologică, pe de o parte, prin intermediul deplasării spaţiale şi temporale, pe de alta, prin inscripţionarea cu propriile texte lirice, în tradiţia *koanurilor*, care se vor a fi o transgresie a ordinii simbolico-lingvistice. În plus, o altă trăsătură structurală a Acţiunilor colective devine clară în raportul contradictoriu dintre prima şi cea de-a doua lozincă: referirea la autoamăgire poate fi descrisă ca un proces de dez-amăgire, de destabilizare a sensului şi de spargere a iluziei.
Seria de acţiuni-slogan a continuat în 1980. Un membru al grupului, Gheorghi Kizevalter, stătea de mult timp în Siberia. I s-a trimis un pachet în care era o pancartă pentru lozinci. Într-o scrisoare care a însoţit coletul, el a primit instrucţiuni să găsească o câmpie cu o pădure în fundal, într-un loc cât mai izolat posibil. Instrucţiunile ulterioare au fost să atârne pancarta între doi copaci – deşi nu trebuia să dea la o parte pânza care acoperea scrisul de pe pancartă – folosind un dispozitiv cu frânghie, până când se îndepărta atât de mult de ea, încât textul să devină indescifrabil. În timp ce inscripţia de pe pancartă – articulând un text liric – era în tensiune cu peisajul gol din primele două acţiuni cu lozinci, aici a fost organizată dispariţia sa.
După diferite stadii de golire de conţinut, ultima acţiune din această serie, până în prezent, „Slogan 2005”, ne reaminteşte cu dificultate de forma externă a lozincii. Se pune un accent special pe punctele în care este fixat sloganul: pe o parte e o păpuşă rusească – o „nevalîiaşka”, o figură de Hopa-Mitică, ce trimite la rândul ei spre tradiţia budistă a figurinei Daruma, iar în cealaltă parte, se află un casetofon din care se aude Sutra Diamantului. După încheierea lecturii, un comentariu academic al sutrei este atârnat între copaci, sub forma unei compoziţii ornamentale. Această instalaţie, care tematizează inspiraţia grupului din filosofia extrem orientală, a fost lăsată acolo ca o relicvă în mediul natural.
Ce semnificaţie poate fi atribuită esteticii grupului Acţiuni colective, acum când cultura ideologică sovietică a apus? Ţinând cont de comercializarea extensivă a artei pe plan global, putem să observăm o căutare a unor forme alternative de comunicare şi de cooperare, care leagă iar arta – în afara circulaţiei sale pe piaţă şi prin mass-media – de o investigaţie a propriilor noastre condiţii de percepţie şi de înţelegere.

dedesubt
Collective Actions: For G. Kizevalter (Slogan 1980). Photo: Collective Actions / Moscow



pagina alăturată
Collective Actions: Slogan 1977.
Photo: Collective Actions / Moscow

deasupra
Collective Actions: Slogan 1978.
Photo: Collective Actions / Moscow
alăturat, jos
Collective Actions: For G. Kizevalter (Slogan 1980).
Photo: Collective Actions / Moscow

Collective Actions: Performance Art of Moscow Conceptualism

In the 1970s, performances played a decisive part in the development of an alternative sphere of communication in Russian-Soviet culture. Performances became important meeting places for an unofficial cultural scene that realised its activities outside the practices of state culture - access to which was regulated by strict censorship -, primarily in the countryside around Moscow, in studios and private apartments. Here, forms of artistic self-organisation developed parallel to the initiatives of so-called "samizdat", the movement of "self-publishing" in the fields of literature, philosophy or science.

A counter-cultural public was created, displaying the attributes of a hermetic group culture in the tradition of the culture of circles found in the historical avant-garde as well as in Russian religiously motivated sectarianism.

Within this group culture, performances stimulated exchange between those who were active in various media – between artists, musicians, writers, theorists and critics. However, it was not simply a matter of intensifying social contact; rather, the communicative processes within the scene were stylised into an aesthetic event. Before the backdrop of the city of Moscow, in the theatrical atmosphere of an existence shaped by ideology and ritual – when you think of the numerous parades, celebrations and mass spectacles - , one's own artistic existence became the object of staging. Performances represented an occasion for the art scene to stage itself.

This development coming about in Soviet culture corresponded to an international trend in post-war art, which was characterised by questioning the traditional concept of a work of art as well as by a shift in interest from the art object to the aesthetic event. From the 1960s onwards, performances - in connection with Concept Art, Land Art or Fluxus - shaped the scope of art in America and Europe. In the West, performances were one of the most prominent forms of the artistic protest movements, which proclaimed an abandonment of the established art sphere. At the same time, this move to leave the traditional spheres of art, like museums and galleries, was connected to criticism of the traditional genre of the panel picture, which was consequently regarded as a consumer fetish of the art market.

This pretension to surmount the limitations of the traditional artwork was manifest in a number of artistic positions. In John Cage's work, an extension of the concept of music came about with respect to performance practice and the indefinite nature of aleatoric compositions; the representatives of Land Art left the traditional spheres of art and made use of nature to realise their artistic ideas; in the Fluxus movement, the notion of art as a process was developed, representing a counter-balance to the finished, self-contained work of art.

The Moscow performance artists, who emerged from the unofficial Soviet culture, set their work in relation to such practices of contemporary western art. After the tight closure of the borders and demonising of foreign "cosmopolitan" influences during the Stalin era, noticeable efforts were made to redefine one's own culture in dialogue with other cultures.

In the western art of the post-war era, performances could be regarded as a reaction to late-capitalist consumer culture, but the performances of Moscow Conceptualism represented a debate with the Soviet ideological culture – as a culture of texts, manifestos and slogans. The genre of performance, the intention of which was to create aesthetic events in an everyday life context, thereby touched on a neuralgic field in the history of Soviet culture; the relation of art and life, especially in the epoch of the avant-garde and the "total culture" of the Stalinist period.

Critical investigation of ritualised forms of communication in Soviet ideological culture is already indicated as a programme in the name of the performance group "Collective Actions". The "Collective Actions" came into being in 1976; they were founded by Nikita Alekseyev, Georgi Kizevalter, Andrei Monastyrsky, and Nikolai Panitkov, although other members joined later, including Yelena Yelagina, Igor Makarevich, and Sergei Romashko.There was also a permanent circle of participants. Many well-known Moscow artists and writers took part in their actions:Ilya Kabakov, Erik Bulatov, Dmitri Prigov, Lev Rubinshtein, Vladimir Sorokin, members of other groups (the "Inspection Medhermeneutics", for example),Vadim Zakharov or Yuri Albert, but also representatives of the so-called New Russian Art.

Andrei Monastyrsky, the main theorist of the group, characterised the principle of the "Collective Actions" in the following way: "The only positive definition would be a dynamic definition: the event's action emerges through the joint effort of authors and spectators, aiming for a shift in the subject of perception from the demonstration zone ("art") through the border area ("strip") of the indistinguishable – into the zone of scattered everyday perception ("life")."

"Trips out of Town" was the connecting theme of these actions, trips made by a group of participants, who were generally invited to the event by the organisers in advance, which led to a certain expectation on the side of the invited. As a rule, the group headed into the countryside around Moscow – usually to a wide, empty field, i.e. away from the sphere of the metropolis, saturated with symbols and texts, into an unmarked, "empty" natural space. Often a field of untouched snow was the stage for minimal actions, which pointed to a range of different meanings as a consequence of their mysterious quality, provoking diverse interpretations. Part of the Suprematist tradition of Kazimir Malevich, the white pictures of Ilya Kabakov, or Martin Heidegger's "clearing", the white field became a sphere of demonstration for the protagonists and a space of perception and reflection for the participants.

The minimalism of the "Collective Actions", which aestheticised simple physical processes (walking, standing, watching, listening) as well as elementary perceptual patterns and abstract categories (approaching/distancing, sound/silence, presence/absence), developed an ironic effect in contrast to the splendour and power rhetoric of the official political rituals realised in the symbolically charged architectural sphere of the city.

However, the performances by the group "Collective Actions" are not a naive, neo-Rousseauian flight from culture; they are not limited, as an "empty action", to the direct perception of a situation.

The visible phenomena are always related to an invisible dimension of meaning as well, whereby the situational gesture of "experience" in the artistic action is equivalent to a new impulse in an infinite interpretive spiral, in which text and situation produce each other in a recurring, reciprocal manner.

Their aestheticising extends into documenting, commenting and theoretical discourse. In a later stage of development, the group began to compile documentary volumes about its actions, in which a range of materials (descriptive texts, narratives by the participants, theoretical comments, discussions, photographs, drawings, diagrams) form a descriptive-narrative-interpretative artwork of documentation.

Precisely because of their distinctively literary character, the "Collective Actions" differ from the international style of Performance Art. The interpretative discourse initiated by the "Collective Actions" - which seeks to overcome the text and yet is thrown back, again and again, upon the text - belongs to a diversely motivated tradition of "negative" semiotics.

With its aesthetics of emptiness, the group "Collective Actions" refers itself to Zen-Buddhism, which John Cage had already introduced into the context of contemporary art. The ultimate aim for Zen-Buddhists is to achieve a state of consciousness beyond language. Paradoxical enigma, so-called koans, serve to liberate oneself from the concepts of language using the medium of language. This self-positioning clarifies the specific interim position of the aesthetics of the "Collective Actions" between East and West; it is therefore not only a matter of establishing a reference to Europe or America, but also – and especially - to the tradition of far eastern cultures. Based on dichotomist thought, the Eurocentric perspective is questioned when extended by a third reference.

In order to illustrate this position, I would like to conclude by presenting the group's programmatic series of "slogan actions". On 26th January 1977, the group hung up its first slogan banner. The banner was printed with the following: "I am not complaining about anything and I like everything, even though I have never been here and know nothing about this place." One year later, on 9th April 1978, this was followed by another slogan action, referring to the first. This time the banner bore the following words: "Strange, why did I lie to myself that I have never been here and know nothing about this place – in fact, this place is no different from anywhere else, only you feel it even more intensely and don't understand it even more deeply." The banners lost their social and ideological function, on the one hand by means of spatial and temporal displacement, on the other hand by means of inscription with one's own lyrical texts in the tradition of the koans, which are intended as a transgression of symbolic-linguistic order. In addition, a further structural feature of the "Collective Actions" becomes clear in the contradictory relation between the first and the second slogan: the reference to self-delusion may be described as a process of dis-illusionment, of unsettling the sense and breaking through illusion.

The series of slogan actions was continued with in 1980. The group member Georgi Kizevalter was staying in Siberia for a longish period of time. He was sent a package enclosing a slogan banner. In an accompanying letter, he received instructions to find a big field with a wood as a backdrop, in a setting as isolated as possible. Further instructions told him to hang up the slogan between two trees, although he was not to release the length of cloth covering the writing on the banner, using a rope device, until he had moved so far away from it that the text was no longer decipherable. While the writing on the banner – articulating a lyrical text – was in tension to the empty landscape in the first two slogan actions, in this case its disappearance was organised.

After various stages of emptying content, the last action of this series to date, "Slogan 2005", is only distantly reminiscent of the external form of the slogan. Particular emphasis is placed on the points at which the slogan is fixed: on one side there is a Russian toy - a "nevalyashka", a tumbling figure that points in turn to the Buddhist tradition of the Daruma figure -, on the other side there is a cassette recorder playing the Diamond Sutra. After the completion of the reading, an academic commentary on the sutra is hung between the trees, in the form of an ornamental composition. This installation, which thematises the group's inspiration by far eastern philosophy, was left behind as a relic in the natural environment.

What significance can be attributed to the aesthetics of the "Collective Actions" after the Soviet ideological culture has come to an end? In face of the increasingly extensive commercialisation of art on a global scale, it is possible to observe a search for alternative forms of communication and cooperation, which link art back – outside its market and mass-media circulation – to an investigation of one's own conditions of perception and understanding.

MULŢUMESC, CINDY... / MERCI CINDY...

Text de / Text by / Texte par
CATHERINE MILLET

Cel puţin, hai să recunosc imediat: există zile în care nu arăt cu nimic mai bine decât femeia cu parpalacul verde migdală. Ochelarii nu-mi sunt la fel de mari, dar tăietura părului, gura deschisă exagerat pentru a spune „ce mai faaaceţi?...” ar putea fi ale mele. La fel ca şi îmbrăcămintea şic aruncată pe mine în grabă (am alergat ca să nu întârzii la vernisaj) şi acest aer afabil, dar năuc, un pic idiot (după o zi grea de lucru). Există zile ca acestea, în care, în ciuda eforturilor – rujul de buze, pandantivul, asortarea culorilor –, sunt urâtă, şi nu trebuie mult, doar starea de spirit aparte cu care interlocutorul meu se uită la mine, ca să par de-a binelea ridicolă sau monstruoasă.

Nu există amator de artă cunoscător al operei lui Cindy Sherman care să nu se fi regăsit, într-o zi sau alta, într-una dintre fotografiile sale. Artista americană s-a făcut cunoscută la sfârşitul anilor ’70 cu nişte fotografii alb-negru, *Film Stilles*, false fotografii de platou pentru care poza ea însăşi în decoruri şi atitudini stereotipe, amintind de cinematograful anilor ’50-’60. Puterea ei de metamorfozare era, deja, stupefiantă. Abia dacă depăşise, pe atunci, douăzeci de ani, dar figurile feminine pe care le interpreta mergeau de la ingenua visătoare la amanta rănită, gen Anna Magnani. Ca adolescentă, ţinuse un album în care aduna fotografii cu sărbători de familie şi din vacanţe, astfel încât primele sale opere păreau a prelungi gustul copilăresc al deghizării. Modalitate, de asemenea, a celei sau celui, care intră în viaţă, de a-şi pune întrebarea: „Cine sunt eu?”.

Foarte repede însă, artista nu s-a mai arătat interesată de puterea de idealizare şi de divertisment a imaginii fotografice. Am văzut-o depăşind narcisismul la care s-au mărginit – trebuie s-o spunem, nu puţine dintre colegele ei, adoptând roluri din ce în ce mai groteşti – introducându-se în compoziţii obscene sau terifiante: personaje bolnave sau schizofrenice, vrăjitoare, clovni, actriţe decăzute, remakeuri bufone ale unor portrete vechi. Cu excepţia câtorva serii, foarte puţine, în care a folosit păpuşi, ea își este singurul model, malaxat, zdrobit de machiaje, măşti şi proteze. Împinge oroarea până la a reprezenta bucăţi de corp cadaverice şi putreziciune. Dar imaginile ei nu înspăimântă, poate, niciodată la fel de puternic ca atunci când se plasează, asemenea celor pe care le avem acum sub ochi, în acea „monstruozitate obişnuită” care ne înghite imediat.

Nu sunt singura care se recunoaşte în aceste fotografii. Trebuie să fim convinşi că întreaga noastră epocă se regăseşte în ele devreme ce a făcut din Cindy Sherman unul dintre cei mai cotaţi artişti: o lucrare din 1981 a fost adjudecată anul trecut [2006] pentru două milioane o sută de dolari! Ne putem întreba de ce o societate atât de evoluată ca a noastră, iar din această societate, cele mai sofisticate medii ale artei şi ale modei se complac în aceste oglindiri magnific de abjecte. Răspunsul este că Cindy Sherman ne salvează! Da! Aşa cum Isus Cristos ne-a salvat luând asupra lui toate păcatele lumii, şi Cindy Sherman ia asupra ei aspectele noastre cele mai îngrozitoare, pe care noi, desigur, nu le ignorăm, dar pe care nu avem cu adevărat chef să ni le şi asumăm.

În vreme ce artistul face să prolifereze o populaţie de monştri, eu pot continua să cred că sunt cea mai frumoasă… // Traducere din franceză de BOGDAN GHIU

Text apărut în revista Vogue nr. 879, august 2007. Seria comentată de fotografii îi fusese comandată lui Cindy Sherman de casa Balenciaga. Text reluat în volumul Catherine Millet, *Le Corps exposé [Corpul expus]*, Cécile Defaut, 2011.

Autant le reconnaître tout de suite : certains jours, je ne suis pas mieux que la dame à la parka vert amande. Mes lunettes ne sont pas si grosses, mais la coupe de cheveux, la bouche exagérément ouverte pour dire « comment ça vaaaa… ? », ce pourrait être moi. De même que le vêtement chic enfilé à la va-vite (j'ai couru pour être à l'heure à ce vernissage) et cet air affable mais hébété, un peu idiot (après une dure journée de travail). Il y a des jours comme ça, où malgré les efforts —le rouge à lèvres, le sautoir, l'assortiment des couleurs—, je suis moche, et il ne faut pas grand-chose, seulement l'état d'esprit particulier avec lequel mon interlocuteur me regarde, pour que j'aie l'air franchement ridicule ou monstrueuse.

Tout amateur d'art, familier de l'œuvre de Cindy Sherman, s'est un jour ou l'autre retrouvé dans une de ses photos. L'artiste américaine s'est fait connaître à la fin des années soixante-dix avec des photographies en noir et blanc, les *Film Stills*, fausses photographies de plateau, pour lesquelles elle prenait elle-même la pose dans des décors et des attitudes stéréotypés évoquant le cinéma des années cinquante/soixante. Son pouvoir de métamorphose, déjà, était confondant. Elle avait alors à peine plus de vingt ans, et les figures féminines qu'elle interprétait allaient de l'ingénue rêveuse à l'amante blessée dans le genre de la Magnani. Adolescente, elle avait tenu un album où elle collectait photos de fêtes de famille et de vacances, si bien que ses premières œuvres semblent prolonger le goût enfantin du déguisement. Façon qu'a celui ou celle qui entre dans la vie de se poser aussi la question : « qui suis-je ? ».

Mais très vite, l'artiste s'est désintéressée des pouvoirs d'idéalisation et de divertissement de l'image photographique. On l'a vue passer outre le narcissisme auquel s'est limité, il faut le dire, pas mal de ses consœurs, pour endosser des rôles de plus en plus grotesques, se glisser dans des compositions obscènes ou terrifiantes : personnages malades ou schizophrènes, sorcières, clowns, comédiennes déchues, remakes bouffons de portraits anciens. À l'exception de quelques rares séries pour lesquelles elle a utilisé des poupées, elle est son seul modèle, pétri, broyé au travers du maquillage, des masques et des prothèses. Elle pousse l'horreur jusqu'à représenter des fragments de corps cadavériques et de la pourriture. Mais ses images ne font peut-être jamais aussi peur que lorsque qu'elles se situent, comme celles que nous avons maintenant sous les yeux, dans cette « monstruosité ordinaire » qui a si vite fait de nous happer.

Je ne suis pas seule à me reconnaître dans ces photos. Il faut croire que c'est toute notre époque qui s'y retrouve puisqu'elle a fait de Cindy Sherman l'une des artistes les plus cotées : une œuvre de 1981 a été adjugée pour deux millions cent dollars en mai dernier ! On peut se demander pourquoi une société évoluée comme la nôtre, et dans cette société, les milieux les plus sophistiqués de l'art, de la mode, se complaisent dans ces reflets magnifiquement abjects. La réponse est que Cindy Sherman nous sauve ! Oui ! Comme Jésus-Christ nous a sauvé en prenant sur lui tous les péchés du monde, Cindy Sherman prend sur elle tous les aspects de nous-mêmes les plus affreux, que nous n'ignorons pas mais que nous n'avons vraiment pas envie d'assumer.

Tandis que l'artiste fait proliférer une population de monstres, je peux continuer à me trouver la plus belle…

Paru dans Vogue, n° 879, août 2007. La série de photographies commentée avait été commandée par la maison Balenciaga à Cindy Sherman. Repris dans Catherine Millet, Le Corps exposé, *éditions Cécile Defaut, 2011.*

alăturat
Cindy Sherman, *Untitled* (W 532/54), 1980, fotografie, 17-x-23-cm, Courtesy of MART - Museo D'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Italia

FEMEILE ŞI ARTA PERFORMANCE ÎN POLONIA: KATARZYNA KOZYRA ŞI GRUPA SĘDZIA GŁÓWNY/ GRUPUL JUDECĂTORUL ŞEF

Text de / Text by
KATARZYNA CYTLAK

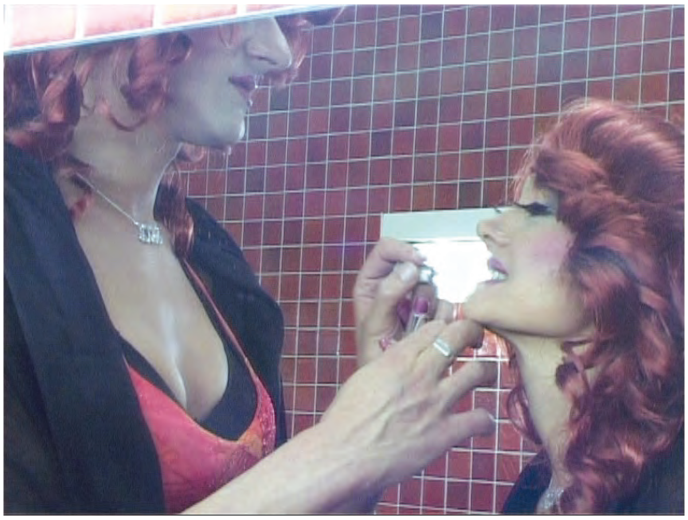
În anii 1990, arta performance a devenit unul dintre mediile de expresie artistică folosite de artiştii polonezi din tânăra generaţie ce au alcătuit o mişcare descrisă în cele ce urmează ca „arta critică” (sztuka krytyczna)[1]. *Răspunzând noii situaţii socio-politice de după căderea blocului de Est, artiştii au dezvoltat, prin creaţia lor, comentarii critice la noua realitate poloneză. Artiste ca Zofia Kulik, Alicja Żebrowska sau Anna Baumgart au denunţat intoleranţa şi insularitatea societăţii poloneze postsocialiste. Într-adevăr, aceasta trecea printr-un gen de disciplinare, legat de rolul crescând al Bisericii Catolice pe scena politică poloneză, care reglementează comportamentul individual, punând accent pe homofobie şi pe imaginea stereotipă a femeilor şi a relaţiilor de gen.*

Katarzyna Kozyra este una dintre artistele cele mai interesante şi mai controversate care face parte din această tendinţă. Absolventă a faimosului „Kowalnia”, atelierul profesorului Grzegorz Kowalski de la Facultatea de Sculptură a Academiei de Arte din Varşovia, ea este o artistă ale cărei lucrări ies din clasificările obişnuite. Deşi Kozyra s-a exprimat prin diverse medii artistice: instalaţie, fotografie, artă video şi diferite acţiuni în public şi spaţii muzeale, atitudinea ei faţă de propriul corp, tratat ca material artistic, examinat constant şi, în multe cazuri, pus în situaţii extreme, îi plasează opera în tradiţia artei performance clasice. În lucrările ei extrem de provocatoare, Kozyra pune sub semnul întrebării, întâi de toate, stereotipurile reprezentării corpului feminin. În 1996, ea a realizat un triptic fotografic intitulat Olympia, care expunea corpul ei gol, slăbit, suferind de cancer, în poza unui model pictat de artistul francez Édouard Manet în capodopera sa iconică din 1863. Referinţele la imaginea femeilor în cultura europeană, ca şi chestionarea diverselor feţe ale feminităţii prin experienţa corporală proprie a artistei, sunt de asemenea caracteristice pentru performanceurile ulterioare ale lui Kozyra. Personajele feminine arhetipale şi rolurile feminine stereotipe, cum sunt cele de majoretă, divă de operă, seducătoare şi stea de cabaret, Albă ca Zăpada, femeie fatală sau Fecioara Maria, au fost examinate de Kozyra în ciclul ei de lucrări *În artă, visele se îndeplinesc*: o serie de 13 performanceuri sau spectacole parateatrale, care funcţionează şi ca videoinstalaţii, pe care le-a produs între 2003 şi 2008.

Kozyra, care susţine că este „potenţial talentată în fiecare domeniu”[2], îşi dezvoltă aptitudinile pentru canto, dans şi actorie în aceste lucrări, precum şi aptitudinile referitoare la machiajul şi codul costumaţiei pentru scenă, sub supravegherea unui profesor de canto clasic, maestrul Grzegorz Pitułej, şi a unei DJ travestite de la Berlin, Gloria Viagra. Lungile şi meticuloasele pregătiri documentate în videourile lui Kozyra arată căutările artistei de a-şi depăşi limitele corporale, precum şi bariera psihologică, care au atins un punct culminant în performanceurile realizate în faţa unui public de la Varşovia, Viena, Berlin, Pittsburgh, Londra sau Trento.[3]

După ce s-a antrenat timp de mai multe săptămâni cu cei doi profesori ai ei, Kozyra a performat, din oră în oră, *Concert de faţadă*, pe 7 iulie 2005 – artista a interpretat aria Reginei Nopţii din opera *Flautul fermecat* a lui Mozart, în piaţa din spatele Kunsthalle din Viena. Ideea de a cânta una dintre cele mai dificile arii pentru soprană de coloratură din istoria muzicii, în oraşul considerat capitala muzicii clasice, era sortită eşecului de la bun început. Performanceul artistei a scos la iveală lipsa ei de perfecţiune, de aptitudini şi talent profesional, provocând un sentiment de jenă şi frustrare, care a fost resimţit de public, ca şi de artistă însăşi. Performanceul lui Kozyra se referea şi la ideea de a denunţa incapacitatea interpretului, care face istorie în arta poloneză. În 1944 deja, în spectacolul său *Întoarcerea lui Odiseu*, artistul şi regizorul de teatru Tadeusz Kantor, după ce a respins conceptul de iluzie în artă şi teatru, a pledat pentru jenă

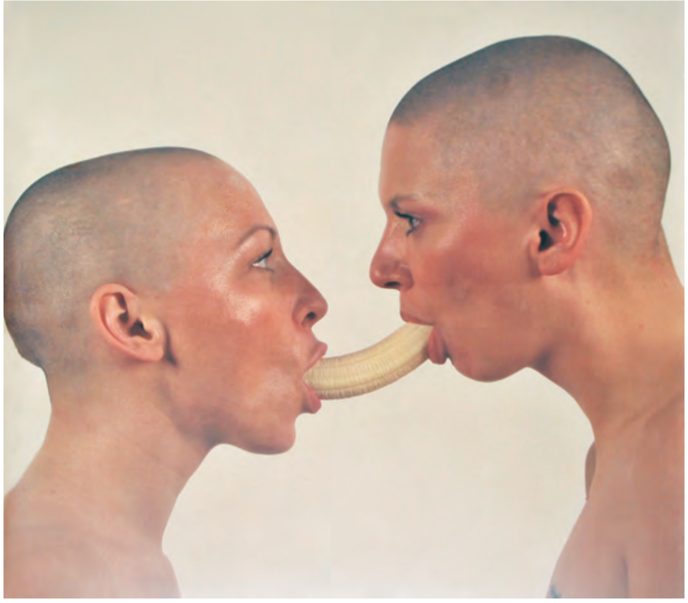
deasupra, alăturat
Katarzyna Kozyra, *Appearance as Lou Salome*, 2005, video still, courtesy of the Artist and Zachęta – National Gallery of Art, Warsaw



deasupra, de la stânga la dreapta, sus
Katarzyna Kozyra, *Facade Concert*, 2005, from the In Art Dreams Come True series, video still, courtesy of the Artist and Zachęta – National Gallery of Art, Warsaw
Katarzyna Kozyra, *Diva: Reincarnation*, 2005-2006, from the *In Art Dreams Come True* series, video still, courtesy of the Artist and Zachęta – National Gallery of Art, Warsaw

deasupra, rândul de jos
Katarzyna Kozyra, *Beauty-Preview with Gloria Viagra*, 2005, from the *In Art Dreams Come True* series, video still, courtesy of the Artist and Zachęta – National Gallery of Art, Warsaw

pagina alăturată
Chef Judge Group, *Chapter V*, 2002, "4 x performance", BWA Gallery, Zielona Góra, credits of the Artists



deasupra, de la stânga la dreapta
Chef Judge Group, *Hommage à Natalia LL* - 3, 2006, photograph, 110 x 120 cm. Photo: Marek Lalko, courtesy of the Artists and Signum Foundation, Poznań
Chef Judge Group, *Chapter X*, 2003, "Kontperformance", 8th Art Festival, Kont Gallery, Lublin, photo: Wojciech Pacewicz, credits of the Artists and Dolnośląskie Towarzystwo Sztuk Pięknych, Wrocław

şi eşec, pe care le înţelegea drept singura realitate adevărată în vieţile noastre[4].

În timpul şederii sale la Viena, în iunie 2005, Kozyra a mai susţinut un performance intitulat *Apariţii* ca Lou Salomé, în care întruchipa imaginea unei femei fatale, personificată de aristocrata de origine rusă, scriitoarea şi psihanalista Lou Andreas-Salomé[5]. Ea s-a plimbat prin Palatul şi Grădinile Schwarzenberg, trăgând în lesă doi bărbaţi costumaţi. Bărbaţii, care întruchipau doi câini, se numeau Rilke şi Nietzsche, numele celor doi prieteni faimoşi ai lui Lou Salomé, care au iubit-o. Din nou, performanceul lui Kozyra face aluzie la istoria performanceului, de data aceasta la *Din portofoliul încăpăţânării câineşti*, al lui Valie Export, pus în scenă pe străzile Vienei în februarie 1968, în care artista şi feminista austriacă l-a plimbat în lesă pe artistul şi curatorul Peter Weibel, care juca rolul unui câine.

De data aceasta, Kozyra a întruchipat o femeie puternică şi dominatoare, care disciplinează, ne mai fiind ea cea disciplinată, opusul cântăreţei ruşinate de la operă.

Kozyra se referă din nou la estetica operei în performanceul ei *Diva. Reîncarnare*, realizat în 2005 la Londra şi Varşovia. Închisă într-o colivie uriaşă, purtând un costum mulat pe corp care o face să arate ca o femeie goală şi supraponderală, Kozyra a interpretat aria Olimpiei, o păpuşă mecanică din opera lui Jacques Offenbach, *Povestirile lui Hoffmann*. Corpul feminin a fost reflectat de artistă ca sursă a suferinţei şi obiect al prejudecăţilor, care au contribuit la eşecul reprezentării operei.

Feminitatea înţeleasă nu ca probă, ci ca rol de învăţat, a fost de asemenea principala temă a pregătirii lui Kozyra cu Gloria Viagra, care, ajutând-o să îşi aleagă hainele potrivite şi împărtăşindu-i secretele machiajului şi interpretării, o învaţă pe Kozyra cum să devină o „femeie adevărată". Procesul studiului cu Viagra a culminat cu *Apariţie-clonă a Gloriei Viagra*, care a fost performat la Berlin, în deschiderea *Expoziţiei de frumuseţe*, de la Haus der Kulturen der Welt din martie 2005. În acest performance, Kozyra s-a costumat exact ca Gloria Viagra demonstrându-şi feminitatea „descoperită"[6].

Relaţii strânse de „sororitate" – comparabile celor existente între Gloria Viagra şi Katarzyna Kozyra, dar şi celor dintre cuplurile de artiste performance Eva & Adele sau Lucia Tkáčová şi Anetta Mona Chişa – subliniate prin similaritatea costumelor şi a coafurilor, au devenit imaginea de marcă a duetului de artiste performance poloneze Grupa Sędzia Główny (Grupul Judecătorului Şef). Acesta din urmă era format din Karolina Wiktor şi Aleksandra Kubiak – artiste şi absolvente ale Institutului de Arte Vizuale al Universităţii din Zielona Góra. Grupul, activ între 2001 şi 2009[7], a pus în scenă mai mult de 90 de acţiuni înscrise în tradiţia artei performance clasice. Performanceurile lor provocatoare aveau ca temă imaginile stereotipe şi erotizate ale femeilor.[8]

Asemeni lui Kozyra, multe dintre acţiunile grupului se refereau şi la performanceurile clasice, realizate de artiste din Polonia şi Europa de Est. În 2006, Judecătorul Şef a terminat *Omagiu lui Natalia LL*, referindu-se la ciclul de fotografii şi la filmul *Arta de consum*, produs între 1972 şi 1975 de artista poloneză Natalia Lach Lachowicz. Lucrările portretizau o femeie tânără şi atrăgătoare care mănâncă o banană, un cârnat şi îngheţată într-un

mod foarte senzual, purtând conotaţii erotice. În performanceul *Capitolul XL Joc TV*, din 2005, Judecătorul Şef a invitat publicul programului TV *Noaptea artiştilor*, difuzat de canalul TVP Kultura, să sune la studioul TV şi să decidă asupra acţiunii performanceului lor realizat şi difuzat în direct dintr-un studio TV. Supunerea totală la capriciile publicului face aluzie la un performance al Marinei Abramović, *Ritm 0* din 1974, în care spectatorii aveau la dispoziţie 72 de obiecte care le puteau provoca plăcere sau durere şi puteau manipula corpul artistei şi acţiunile ei. Acel performance a fost întrerupt din cauza comportamentului violent al publicului.

Kubiak şi Wiktor, la fel ca şi Kozyra, sunt conştiente de puternicul impact vizual şi erotic al prezenţei lor corporale asupra publicului. Artistele îşi „folosesc corpurile ca pe nişte instrumente subversive", aşa cum remarca Karol Sienkiewicz, în analiza strategiei de „exhibiţionism" a grupului, referindu-se la construcţia relaţiei acestuia cu spectatorii.[9] Într-adevăr, în multe cazuri, spectatorii joacă un rol decisiv pe parcursul performanceurilor grupului, în cele din urmă, şi „cad victimă provocării artistice"[10]. În *Capitolul X*, din 2003, care face aluzie la *Naşterea Venerei* de Sandro Botticelli, ambele artiste, îmbrăcate doar cu chiloţei albi, se sărutau iniţial într-un vas în formă de scoică, oferind publicului un spectacol de senzualitate. În partea a doua a performanceului, se producea un fenomen care ar putea fi descris de Laura Mulvey ca „distrugerea plăcerii spectatorului": ambele artiste se transformau, din obiecte sexual pasive în subiecte active[11].

După ce se sărutau, artistele schimbau săruturi cu publicul care, pierzându-şi poziţia de observare „codificată masculin", putea să simtă în mod simultan plăcerea senzuală, dar şi frica sau jena care sunt legate de actul de descoperire a dorinţei lor şi de a deveni ei înşişi spectacol.

Arta lui Katarzyna Kozyra şi a Grupului Judecătorul Şef, considerate drept reprezentante ale artei performance feminine din Polonia, are multe caracteristici comune. Performanceurile lor provocatoare se bazează pe tipare comportamentale, dar ele operează şi cu reprezentări arhetipale ale corpului feminin, roluri stereotipe de gen, cât şi cu atractivitatea lor sexuală. Ele construiesc imagini captivante şi situaţii intime pentru a cocheta, mai întâi cu spectatorul care, odată sedus, îşi pierde imediat confortul personal şi se confruntă cu propriile sale prejudecăţi în domeniul rolurilor şi imaginilor de gen şi al aşteptărilor stereotipe referitoare la creaţia artistică feminină. Ele se refereau în lucrările lor la tradiţia unor performanceuri bazate pe corp (fotografice) din Polonia, care au fost practicate de la mijlocul anilor 1960 de artiste precum Natalia Lach Lachowicz, Ewa Partum, Teresa Murak, Maria Pinińska-Bereś şi Zofia Kulik. Aceste artiste au pus sub semnul întrebării societatea din timpul lor, folosindu-şi activitatea artistică, prin redefinirea raportului lor cu natura şi, în unele cazuri, asumând o poziţie feministă. În cele din urmă, artistele şi-au folosit corpul ca pe un obiect de investigaţii artistice, pentru a-i experimenta limitele (performanceurile de operă autodisciplinate ale lui Kozyra; *Capitolul V* al Judecătorului Şef, din 2002, în care artistele se învăluiau în tuburi transparente şi formau un organism care respira acelaşi aer. Acel performance s-a încheiat atunci când publicul a intervenit spre a le împiedica pe artiste să se sufoce).

Unicitatea lui Kozyra pe scena artei din Polonia rezidă în interesul ei accentuat faţă de construcţia (vizuală) a identităţilor de gen. Reprezentările heteronormative ale corpului uman, ca şi voalarea identităţilor de gen fuseseră deja examinate de Kozyra în instalaţia ei performance-video *Lecţia de dans*, în 2001, în care figurau dansatori bărbaţi cu vagine artificiale, pe fundalul muzicii baletului burlesc al lui Igor Stravinsky, *Petruşka*. În performanceul *Il Castrato* din 2006, stilizat de opera barocă, Kozyra, purtând un penis artificial, s-a identificat cu un bărbat printre personaje feminine, portretizate de bărbaţi, fiind castrată în cele din urmă.

Unele dintre performanceurile Grupului Judecătorul Şef au dezvăluit mai deschis poziţiile feministe ale ambelor artiste, care s-au angajat mai direct în problemele sociale actuale. Capitolul XVIII, din 2004, în care fiecare artistă „dădea naştere" unui ou, a reprezentat un comentariu critic faţă de interzicerea avortului în Polonia postsocialistă. *Chapter LXI – Ziua unei femei la Łódź*, din 2007, care consta din linsul provocator al vodcii de pe podea, a provocat o asociere între munca de curăţenie şi sex şi a atras atenţia asupra condiţiilor de muncă de multe ori degradante, ale femeilor din societatea contemporană.

Kozyra, Wiktor şi Kubiak îi oferă spectatorului o *mise en scène* a feminităţii: conştiente de impactul corporal, ele construiesc imaginea unei femei care nu se potriveşte cu modelul patriarhal al societăţii. Performanceurile lor rebele, bazate pe corp, au constituit un comentariu important asupra identităţilor de gen, rolurilor şi imaginii lor, care trebuie mereu discutate, puse sub semnul întrebării şi reinventate.

1 Pe acest subiect: Kowalczyk, Izabela, Niebezpieczne związki sztuki z ciałem, Galeria Miejska "Arsenał", Poznań 2002, p. 11.
2 În video-ul ei din 2006, care documenta performance-urile din seria respectivă, Kozyra afirma: "Oricine poate să danseze, să cânte, să joace. Şi din omnipotenţa mea vine siguranţa că voi reuşi orice decid să întreprind, deoarece sunt potenţial talentată în fiecare domeniu." Katarzyna Kozyra, *W sztuce marzenia stają się rzeczywistością (În artă, visele se îndeplinesc)*, 2006, DigiBeta, 20'58", colecţia Zachęta – Galeria Naţională de Artă, Varşovia.
3 Fricke, Aarald, Wróblewska, Hanna, Olkowski, Dorothea, editori., Katarzyna Kozyra. *În Artă, visele se îndeplinesc*, ex. cat., BWA, Wrocław, şi Hatje Cantz, Ostfildern, 2007.
4 Performance-ul lui Kozyra făcea parte din expoziţia despre moştenirea lui Tadeusz Kantor în arta poloneză contemporană: *Teatrul imposibil – performativitatea în lucrările lui Paweł Althamer, Tadeusz Kantor, Katarzyna Kozyra, Robert Kuśmirowski şi Artur Żmijewski*, organizată la Kunsthalle din Viena între 7 iulie şi 3 noiembrie 2005.
5 Acest performance nu a făcut parte din ciclu.
6 Despre frumuseţe / Über Schoenheit, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 17 martie – 15 mai 2005.
7 În 2009, activitatea grupului a fost suspendată, din cauza problemelor de sănătate ale uneia dintre artiste. În 2013, Sędzia Główny şi-a încetat existenţa.
8 Sienkiewicz, Karol, ed., *Grupa Sędzia Główny/ Grupul Judecătorul Şef*, Galeria BWA, Zielona Góra, 2008.
9 Sienkiewicz, Karol, "Tinere, drăguţe şi gata să se dezbrace!", în: *Sienkiewicz, ed., Grupa...*, op. cit., 19-21, p.19.
10 *Ibid.*, p. 20.
11 Mulvey, Laura, "Plăcerea vizuală şi cinematograful narativ", "Screen", 16, n°3, 1975, 6-18.

Women and Performance in Poland: Katarzyna Kozyra and Grupa Sędzia Główny / The Chief Judge Group

In the 1990s performance became one of the media of artistic expression used by the Polish artists of the young generation forming a movement described subsequently as "critical art" *(sztuka krytyczna)*[1]. Responding to the new sociopolitical situation after the fall of the Eastern bloc, the artists developed critical comments on the new Polish reality through their artistic creation. Female artists such as Zofia Kulik, Alicja Żebrowska, or Anna Baumgart exposed intolerance and insularity of the Polish post-socialist society. Thus, the latter was experiencing a new type of disciplining, connected to the increasing role of the Catholic Church on the Polish political scene, which regulates the behavior of individuals by reinforcing homophobia and a stereotyped view of women and gender relations.
Katarzyna Kozyra is one of the most interesting and controversial artists who was part of this tendency. A graduate of the famous "Kowalnia", the atelier of professor Grzegorz Kowalski at the Faculty of Sculpture of the Warsaw Academy of Art, she is an artist whose work permanently escapes the usual classifications. Although Kozyra expressed herself through different artistic media: installation, photography, video art, and various actions in the public and museum spaces, her attitude towards her own body treated as an artistic material, constantly examined, and, in many cases, put in extreme situations, places her work in the tradition of the classical performance art. In her highly provocative works, Kozyra questions, above all, the stereotypes of the female body representation. In 1996, she realized a photographic triptych entitled *Olympia*, showing her naked, skinny body, suffering from cancer, in the pose of the model painted by the French artist Édouard Manet in his iconic masterpiece from 1863. The references to the image of women in the European culture, as well as questioning different faces of the femininity through the artist's own bodily experience, would also be characteristic of Kozyra's subsequent performances. The archetypal female characters and stereotyped female roles such as a cheerleader, diva of the opera, seductress and night club star, Snow White, femme fatale or Virgin Mary, were examined by Kozyra in her cycle of works *In Art Dreams Come True*: a series of thirteen performances, or para-theatrical spectacles, functioning also as video-installations, that were completed between 2003 and 2008.
Kozyra, who claims to be "potentially talented in every domain" , develops her singing, dancing and acting skills in these works, as well as her abilities in the scenic make up and dress code, under the supervision of a professional classical singing teacher, maestro Grzegorz Pitułej, and a Berlin-based drag queen and DJ, Gloria Viagra. The long and thorough preparations documented in Kozyra's videos show the artist's search for transgression of her own bodily limitations, as well as her psychological barrier, which reached culmination through performances staged in front of audiences in Warsaw, Vienna, Berlin, Pittsburgh, London or Trento[3].
After having trained with her two teachers for many weeks, Kozyra staged every hour, on July 7, 2005 her Façade Concert - the artist performed the Queen of the Night aria, from the Mozart's opera *The Magic Flute* in the square behind the Vienna's Kunsthalle. The idea to sing one of the most demanding arias for coloratura soprano in the history of music, in the city considered as the capital of classical music, was doomed to failure from the start. The artist's performance exposed her lack of perfection, professional opera skills and talent, and provoked a feeling of shame or frustration, which was experienced by the public, as well as by the artist herself.
Kozyra's performance also referred to the idea of exposing the performer's incapacity, which has a history in Polish art. Already in 1944, in his spectacle *The Return of Odysseus*, the artist and stage director Tadeusz Kantor, after rejecting the concept of illusion in art and theatre, advocated for embarrassment and failure, which he understood as the only true reality of our lives[4].
During her stay in Vienna, in June of 2005, Kozyra also held another performance entitled *Appearances as Lou Salomé*, in which she embodied the image of a femme fatale, personified by the Russian-born aristocrat, writer and psychoanalyst Lou Andreas-Salomé . She walked around the Schwarzenberg Palace and Gardens, leading two dressed up men on a leash. The men, who portrayed two dogs, were named Rilke and Nietzsche, which were the names of two of Lou Salomé's famous friends, who loved her. Again Kozyra's performance makes an allusion to the history of performance, this time to the Valie Export's *From the Portfolio of Doggedness*, staged in the streets of Vienna, in February 1968, in which the Austrian artist and feminist walked artist and curator Peter Weibel on a leash, while he acted as a dog. This time, Kozyra embodied a strong and dominant woman who did the disciplining and was not disciplined, which was opposite to that of the embarrassed opera singer.
Kozyra once again refers to the opera aesthetic in her performance *Diva. Reincarnation*, staged in 2005 in London and Warsaw. Locked in a gigantic birdcage and wearing a bodysuit that makes her look like a naked and overweight woman, Kozyra performed the aria of Olympia, a mechanical doll from Jacques Offenbach's opera *The Tales of Hoffmann*. The female body was shown by the artist as a source of suffering and an object of prejudice, which contributed to the failure of the opera performance.
Femininity understood not as evidence but as a role to learn was also the main subject of Kozyra's training with Gloria Viagra who, by helping her to choose the suitable clothes and by sharing her make up and performing tricks with the artist, teaches Kozyra how to become a "real woman". The process of Viagra's teaching culminated in the *Appearance as Gloria Viagra's Clone*, which was performed in Berlin at the opening of the *Beauty Exhibition* in Haus der Kulturen der Welt in March 2005. In the performance, Kozyra dressed up exactly like Gloria Viagra and showed off her "discovered" womanhood[6].
Close relations of "sisterhood" – comparable to those existing between Gloria Viagra and Katarzyna Kozyra, but also to those of the performers couples Eva & Adele or Lucia Tkáčová and Anetta Mona Chişa – underlined by the similarity of clothing and hairstyling became a hallmark of the Polish duo of performance artists Grupa Sędzia Główny (the Chief Judge Group). The latter was formed by Karolina Wiktor and Aleksandra Kubiak - female artists and graduates of the Institute of Visual Arts at the University of Zielona Góra. The group, which was active between 2001 and 2009[7], staged more than ninety artistic actions that are inscribed in the tradition of classical performance art. Their provocative performances dealt with the stereotyped and erotized images of women[8].
Similarly to Kozyra, many of the group's actions also related to the classical performances, staged by women artists from Poland and from Eastern Europe. In 2006, the Chief Judge completed *Hommage à Natalia LL*, referring to the cycle of photographs and a film entitled *Consumer Art*, produced between 1972 and 1975 by Polish artist Natalia Lach Lachowicz. The works depicted a young and attractive woman eating a banana, a sausage, and ice cream in a very sensual way, which elicited erotic connotations. In the performance *Chapter XL Tele Game*, form 2005, the Chief Judge invited the audience of the TV program *The Night of Artists*, broadcast by the TVP Kultura channel, to call the TV studio and decide on the action of their performance carried out and broadcast live from a TV studio. The total submission to the audience's whim makes an allusion to Marina Abramović's performance *Rhythm 0* from 1974 in which the spectators had at their disposal 72 objects that could give pleasure or pain and manipulate the artist's body and actions. The performance was interrupted because of the public's violent behavior.
Kubiak and Wiktor, as well as Kozyra, are conscious of the strong visual and erotic impact of their bodily presence on the audience. The artists "use their bodies as subversive tools", as Karol Sienkiewicz remarked in his analysis of the group's strategy of "exhibitionism" in the construction of its relationship with the spectators[9]. Indeed, in many cases the spectators play a decisive role in the course of the group's performances, and in the end they "fall victim[s] to artistic provocation"[10]. In *Chapter X* from 2003, making an allusion to *The Birth of Venus* by Sandro Botticelli, both artists, wearing only white panties, initially kissed each other in a shell shaped bowl, offering their audience a spectacle of sensuality. In the second part of the performance, a phenomenon occurred that might be described by Laura Mulvey as "destruction of the spectator's pleasure": Both female artists transformed themselves, going from passive sexual objects to the active subjects[11]. After kissing each other, the artists exchanged kisses with the audience who, by losing its "male coded" viewing position, could simultaneously experience the sensual pleasure, as well as the fear or embarrassment that is connected to the act of revealing their desire and of becoming the spectacle themselves.
Katarzyna Kozyra's and the Chief Judge Group's art, seen as representa-

tives of contemporary female performance in Poland, share many characteristics. Their provocative performances are based on behavioral patterns, but they also operate with archetypal representations of the female body, stereotyped gender roles, and their sexual attractiveness. They construct appealing images and intimate situations to firstly coquet with their spectator who once seduced immediately loses his personal comfort and becomes confronted with his own prejudices in the domain of gender roles and image or stereotyped expectations concerning the women's artistic creation. They were reffering in their work to the tradition of body-based (photographic) performances in Poland, which were practiced from the mid-1960s by female artists such as Natalia Lach Lachowicz, Ewa Partum, Teresa Murak, Maria Pinińska-Bereś and Zofia Kulik. These artists questioned the society of their time using their artistic activity by redefining their relationship with nature and, in some cases, assuming the feminist position. Finally, the artists used their body as an object of artistic investigations and to experience its limitations (Kozyra's self-disciplined opera performances; The Chief Judge's *Chapter V* from 2002, in which the artists wrapped themselves into two translucent tubes and formed one organism breathing the same air. The performance was terminated when the public intervened to prevent the artists from suffocation).
Kozyra's uniqueness in the Polish art scene relies on her strong interest in the (visual) construction of gender identities. The heteronormative representations of the human body, as well as the blurring of the gender identities were already examined by Kozyra in her performance-video installation *Dance Lesson* in 2001, which featured male dancers with artificial vaginas to the music of Igor Stravinsky's ballet burlesque *Petrushk*a. In the performance *Il Castrato* from 2006, stylized by the baroque opera, Kozyra, who wore an artificial penis, became identified as a man among women characters, portrayed by men, and ultimately castrated.
Some of the Chief Judge Group's performances more openly revealed both artists feminist positions and became more directly engaged in the current social problems. The Chapter XVIII, from 2004, in which each artist "gave birth" to an egg, constituted a critical comment on the prohibition of abortion in the post-socialist Poland. The *Chapter LXI – Women's Day in Łódź*, 2007, consisting of provocatively licking vodka from the floor, provoked an association between cleaning work and sex and drew attention to the still and very often degrading conditions of female workers in contemporary society.
Kozyra, Wiktor and Kubiak offer the spectator the *mise en scène* of femininity: Conscious of their bodily impact, they construct the image of a woman who does not suit the patriarchal model of society. Their disobedient, body-based performances constituted an important comment on gender identities, their roles and image, which always need to be discussed, questioned and reinvented.

deasupra
Chef Judge Group, *Chapter LXI – Women's Day in Łódź*, 2007, Manhattan Gallery, Łódź. Photo: Andrzej Grzelak, credits of the Artists and Museum of Art, Łódź and Signum Foundation, Poznań, deposit: Museum of Modern Art, Warsaw

1 On this subject: Kowalczyk, Izabela, *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem*, Galeria Miejska "Arsenał", Poznań 2002, p. 11.
2 In her video from 2006, documenting her performances from that series Kozyra stated: "Anyone can dance, sing and act. And from my omnipotence comes a certainty that I will succeed at whatever I choose to focus on, because I'm potentially talented in every area." Katarzyna Kozyra, *W sztuce marzenia stają się rzeczywistością (In Art Dreams Come True)*, 2006, DigiBeta, 20'58", collection of the Zachęta - National Gallery of Art, Warsaw.
3 Fricke, Aarald, Wróblewska, Hanna, Olkowski, Dorothea, eds., *Katarzyna Kozyra. In Art Dreams Come True*, exh. cat., BWA, Wrocław, and Hatje Cantz, Ostfildern, 2007.
4 Kozyra's performance was part of the exhibition on Tadeusz Kantor's legacy in contemporary polish art: *The Impossible Theatre - Performativity in the Works of Paweł Althamer, Tadeusz Kantor, Katarzyna Kozyra, Robert Kuśmirowski and Artur Żmijewski*, was held in the Vienna's Kunsthalle, between July 7, and November 3, 2005.
5 This performance does not take part of the cycle.
6 *About Beauty/ Über Schoenheit*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, March 17 - May 15, 2005.
7 In 2009 the activity of the group was suspended, because of one of the artist's health problems. In 2013, Sędzia Główny terminates to exist.
8 Sienkiewicz, Karol, ed., *Grupa Sędzia Główny/ Chief Judge Group*, Galeria BWA, Zielona Góra, 2008.
9 Sienkiewicz, Karol, "Young, pretty, and eager to strip!", in: Sienkiewicz, ed., *Grupa..., op. cit.*, 19-21, p.19.
10 *Ibid.*, p. 20.
11 Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", Screen, 16, n°3, 1975, 6-18.

PERFORMANCE, OBIECT ŞI INSTALAŢIE ÎN ARTA ROMÂNEASCĂ

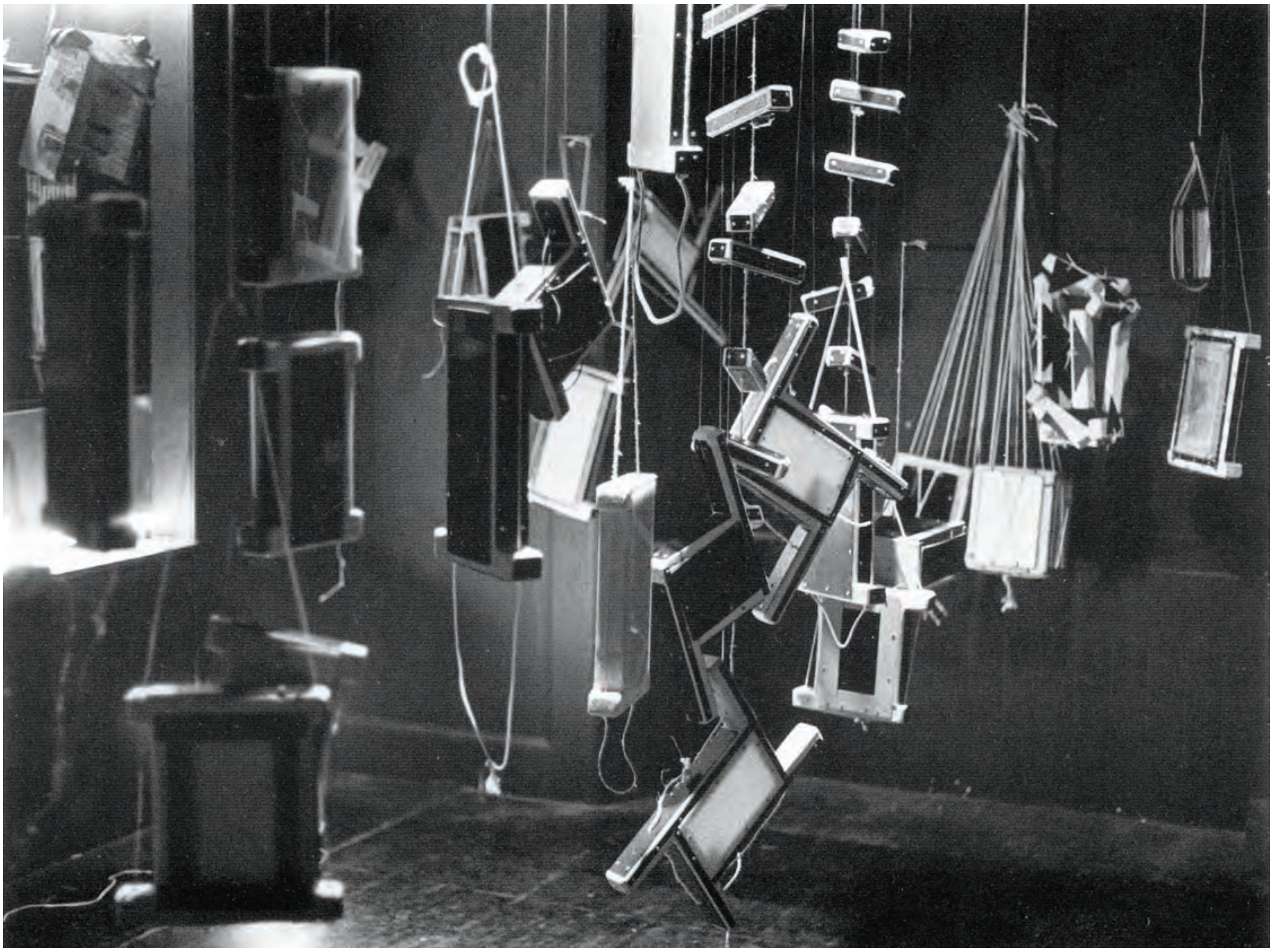
Text de / Text by
ILEANA PINTILIE

Aparent, cele trei concepte desemnează direcţii diferite de dezvoltare ale artei contemporane, fiecare excelând în câte un mediu, oarecum bine determinat. În realitate, în practica artistică aceste medii se întrepătrund producând un efect de sinergie, sporind conţinutul semantic dar şi expresivitatea vizuală, prin combinarea lor. De multe ori, în procesul artistic al performance artei sunt utilizate obiecte care susţin ideea iniţială sau aduc cu sine o anume sensibilitate vizuală. Tot astfel, arta cu caracter performativ poate conduce la realizarea unei instalaţii sau chiar a unui environment, după cum există şi instalaţii performative, care păstrează amprenta acţiunii şi a procesului artistic în urma cărora au luat naştere.

Dacă ne vom referi la anii 1960-1970 în arta românească, ar trebui să subliniem faptul că arta cu caracter performativ nu făcea parte dintre practicile curente. Cu toate acestea, am putea totuşi semnala câteva exemple demne de luat în considerare. Astfel, relaţia lui Paul Neagu cu obiectul şi ulterior cu instalaţia a avut un caracter esenţial, determinând, încă din anii 1960, evoluţia lui artistică. A existat la Neagu o disponibilitate corporală de autoexpunere, dar şi de explorare a relaţiei cu lumea înconjurătoare sau cu propriile lui creaţii. Ca tânăr artist, Neagu era preocupat de o atitudine care se manifesta ca o prezenţă a fiinţei, concretizată în nişte „poze", un fel de „performance spontane", cum le numea el. Aceste atitudini manifestate prin „exerciţii de balansare", de exemplu, făcute ulterior în diferite locuri, pot fi socotite nişte intervenţii într-un spaţiu în al cărui specific pătrunde pentru a-l modifica prin prezenţa lui. El a fost atras de atitudini corporale simple, ce s-au structurat pe parcurs şi s-au legat ulterior între ele, aşa cum s-a întâmplat cu *Salt (Ramp)*, care au devenit expresii ale unor acţiuni repetitive, manifestate cu oarecare consecvenţă, adevărate performance-uri sculpturale. În aceeaşi ordine de idei, mi se pare semnificativă legătura lui Neagu cu primele obiecte, cutiile tactile, pe care le punea în valoare în raport cu propriul corp, legătura creată între forma unora dintre aceste cutii cu mânere şi modul în care erau manipulate şi „utilizate".

În general, în performance artistul poate avea nevoie de obiecte, care ulterior sunt conservate şi fetişizate, păstrând amintirea acţiunii; la Neagu obiectele au fost la început creaţii independente, faţă de acţiuni, dar la care el s-a raportat prin propriul corp, practică ce avea în vedere devoalarea sensurilor multiple adăpostite de acestea.[1] *Marele Metronom*, deschis şi închis de el, obiectele de mari dimensiuni, numite *Colector de merite*, purtate pe străzile din Bucureşti, chiar în mijlocul unei artere de circulaţie, au devenit nu numai obiecte cu o semnificaţie specială, dar şi surse de experiment în relaţie cu propriul corp şi capacitatea fiecăruia de a aprecia arta prin tactilitate.[2] *Cutiile palpabile şi tactile*, expuse prima dată în 1969 la Edinburgh, erau gândite în raport cu gesturile fireşti de a prinde şi de a atinge, iar expunerea lor în Galeria Demarco s-a făcut într-un spaţiu întunecat, cu invitaţia lansată către public de a pipăi formele obiectelor tactile suspendate în încăpere. Participarea cu propriul corp la punerea în aplicare a unor concepte teoretice a devenit pentru Neagu o practică frecventă, mai apropiată de strategia personală decât de acţionismul atât de răspândit în anii 1970. El a căutat forme deschise de cercetare, de experiment, pe care le-a numit „ritualuri". Construcţia conceptuală a operei lui Neagu a primit mai multă profunzime atunci când a început să facă anumite conexiuni între diferitele idei şi elemente enunţate de el, iar performance arta l-a ajutat în acest sens, fiind un mediu unificator al diferitelor concepte.

Cercetarea, privită ca proces artistic pus în conexiune cu idei şi concepte, dar şi caracterul aleatoriu produs de experiment, caracterizează multe dintre lucrările lui Ştefan Bertalan din anii 1970. Locuinţa-atelier, deschisă spre terasă şi spre grădină, malurile râului Bega şi ale Timişului, toate au devenit posibile



deasupra
Paul Neagu, *Cutiile palpabile şi tactile / Tactil-Palpable, 1969*
© Estate of Paul Neagu / DACS London 2015

locuri de desfăşurare a unor experimente ce vizau lumea vie; interesul artistului s-a îndreptat mai ales spre plante, pe care le-a studiat în diverse moduri – de la apariţia din sământă, de la creştere şi înflorire, până la rodire şi apoi la uscare şi moarte. Experimentele lui se materializau prin fotografii, desene, studii şi observaţii obiective amalgamate cu note de jurnal personal şi de concluzii filosofice. Alteori produceau acţiuni sau un fel de *environment*, prin care spaţiul înconjurător era luat în posesie şi participa la imaginea de ansamblu a unei acţiuni-instalaţii. Una din plantele care l-au fascinat pe Bertalan prin capacitatea sa de adaptare la condiţiile de mediu a fost floarea-soarelui, care prin silueta ei aminteşte, în viziunea artistului, de atitudinile umane. Interesul lui pentru această plantă se îndrepta spre caracterul ei „antropomorf", dacă-l putem numi astfel: floarea-soarelui se răsuceşte după lumină orientându-se în spaţiu în funcţie de interesul ei vital, în procesul de fotosinteză; variaţiile ei de creştere sunt determinate de aceste condiţii de mediu.

Experimentul lui Bertalan din 1979 s-a derulat pe mai multe luni şi a constat în plantarea unei seminţe de floarea-soarelui şi urmărirea evoluţiei acesteia trecând prin etapele enumerate mai sus. În toată această perioadă, artistul a desenat planta în diferitele ei ipostaze de creştere şi de maturare, a fotografiat unele detalii, a scris pagini cu observaţii, ca într-un fel de jurnal cotidian dedicat acestei existenţe, pusă în atenţie într-un mod surprinzător. În final a păstrat planta uscată, iar aceasta i-a servit pentru crearea unei instalaţii; în jurul acestei „relicve" a construit o structură din sârmă de care a agăţat desene şi texte, totul fixat pe o bază pentagonală. În decembrie 1979, la invitaţia lui Andrei Pleşu, Bertalan a realizat o acţiune cu public în Sala Kalinderu din Bucureşti[3], una din puţinele de acest fel din arta românească a anilor 1970. Artistul a citit un text, care avea la bază observaţiile sale din jurnal, şi a realizat un fel de ritual corporal (mişcări de euritmie), ce au pus în legătură existenţa plantei, cea umană şi cea cosmică, într-un fel de meditaţie artistico-filosofică.

Studiile şi cercetările realizate de Bertalan în perioada anilor 1970 au avut la bază un proces, o dezvoltare a unor evenimente, idei, stări care au condus la o evoluţie a lor de la un punct iniţial spre unul de împlinire şi un „deznodământ". În cazul altor artişti, ca de exemplu în cazul special al Anei Lupaş, acest proces deschis, ce reuneşte şi el mai multe etape, conduce spre o acţiune, o instalaţie sau un environment. De exemplu, *Instalaţia umedă*, realizată în 1970 în satul Mărgău de lângă Cluj, a cunoscut mai multe variante marcante, de-a lungul timpului, de fapt reluarea acelui proces artistic considerat neîmplinit şi nedefinitivat, în încercarea de a-l aduce spre o soluţionare, o epuizare a conţinutului în substanţa lui. Dar de fiecare dată artista găseşte motivaţii şi conjuncturi suficient de puternice pentru a repune în atenţie acest proces.

Ritualul feminin al întinsului pânzelor albe, ţesute în casă şi puse la uscat în şiruri, sub care a fost săpat câte un şanţ pentru scurgerea apei, s-a transformat, în viziunea ei, într-un amplu environment cuprinzând o suprafaţă de 3 hectare şi s-a întins pe durata a unei zile şi a unei nopţi. Pornind de la ritualul de etalare a pânzelor, practicat natural de ţăranii din satul Mărgău, artista a provocat şi a organizat, cu diferite ocazii, astfel de acţiuni-ritualuri de mari proporţii, pe panta unui deal întreg, unde au fost întinse ţesături umede, lăsate în bătaia vântului şi a soarelui. Antrenarea unui număr mare de participanţi la realizarea acestor acţiuni, dar mai ales impactul vizual al acestui tip de instalaţie, înregistrată fotografic, au generat un model pentru multiplele variante care s-au succedat de-a lungul anilor. Colaborarea cu ţăranii în acest tip de proces-acţiune avea în vedere şi încuraja sistemul autohton tradiţional de colaborare şi într-ajutorare, de muncă de tip clacă a satului. Aceste acţiuni au păstrat şi un caracter deschis, de *work in progress*, modelând spaţiul asupra căruia se intervenea.

Astfel, realizarea acţiunii şi a ambientului pe această temă de cercetare a pus în evidenţă nu numai procesul deschis (dacă ne referim la perspectiva artistică), dar şi estomparea marginilor dintre operă (instalaţia *site specific*) şi câmpul de observaţie care o înconjoară (dacă ne referim la perspectiva receptorului). Reluarea acestui proces în cadrul limitat al unui spaţiu muzeal sau într-o galerie (*Instalaţie umedă*, Muzeul Ludwig, Budapesta) a adus bogăţia unor date noi în adaptarea proiectului la un mediu ce oferea o nouă provocare, prin adaptarea la o situaţie nouă specifică. Dar şi sensul acestor acţiuni a început să se schimbe (în momentul în care din pânze picură un lichid roşu), caracterul tonic al ritualului rural este pierdut în favoarea unui plus de dramatism teatral. De asemenea, repetarea acestui proces conduce, în cele din urmă, la o schematizare şi simplificare ce evocă procesul artistic, dar numai pentru cunoscători, acţiunea şi instalaţia nu mai pot fi deplin înţelese în instalaţia văzută în racourci de la *Geam mat*, o vitrină a Muzeului de Artă din Timişoara, unde acţiunea este redată într-un film alb-negru pe un mic monitor, alături de aparatura tehnică fiind aranjate evocator câteva recipiente cu pigment roşu uscat.[4]

Dacă acţiunile lui Ion Grigorescu din perioada comunismului erau doar fotografice şi filmice, desfăşurate în intimitatea interiorului, cu unic martor camera de filmat, cele de după 1989 recâştigă spaţiul public şi se bucură de o anumită „recuzită", cu ajutorul căreia artistul îşi face mai vizibile ideile. Apariţiile în

deasupra
Rudolf Bone, *Gaia*, acţiune şi instalaţie *in situ*, „Pământul”, Timişoara, 1992

alăturat
Ion Grigorescu, *Oedip*, acţiune, Festivalul Zona 2, Timişoara, 1996

dedesubt
Alexandru Antik, *Control in Trening*, acţiune, Bunkier Sztuki, Cracovia, 1997

public ale artistului nu sunt însă foarte dese, iar aceste acţiuni au o semnificaţie specială, unele dintre ele fiind legate de momente ale istoriei în derulare rapidă. Astfel, în 1992, la evenimentul intermedia *Pământul*, Grigorescu creează o instalaţie într-o curte interioară a Muzeului de Artă din Timişoara, utilizând câteva obiecte din recuzita personală, ce au făcut parte şi din alte lucrări.[5] În jurul acestei construcţii precare, ca de altfel întregul „decor" al acelui spaţiu al muzeului, care a contribuit la crearea unei impresii cu caracter emoţional în acţiunea intitulată *Basarabia*, artistul nu face decât să citească monoton un text care punea totuşi nişte întrebări de mare actualitate. Peste câţiva ani, tot la Timişoara, el pune în discuţie dorinţa de libertate a eului în luptă cu niște constrângeri interioare şi exterioare, cu „legile" morale; pentru aceasta actează, împreună cu fiul său, un *Oedip*, plasat însă într-o groapă excavată în pământul proaspăt, unde se afla un „sfinx", modelat de el însuşi, în lutul găsit *in situ*.

Ca majoritatea artiştilor optzecişti, Rudolf Bone îmbina instalaţia cu acţiunea extinsă la un câmp lărgit al experimentului plastic. Astfel, lucrările lui, intitulate *Haiku,* transpuneau în lumea artelor vizuale sentimente sau stări condensate asemeni genului de poezie amintit: „stalactite" din sticlă erau suspendate cu bandă adezivă de un suport, de care se desprindeau pe rând, spărgându-se de pavajul galeriei şi producând efectul scontat de artist, asemeni celui scontat de un poet de haiku. Poziţia lui Bone rămâne una singulară în cadrul Grupului din Oradea: maturitatea lui, gândirea lui filozofică îl conduceau la un registru artistic diferit faţă de ceilalţi. *Ritual* (1989) a fost o acţiune cu un caracter straniu, subversiv, realizată la Galeria Orizont din Bucureşti, în 1989, cu prezenţa câtorva colegi şi prieteni artişti, în timp ce publicul a rămas pe dinafară. Artistul produsese un personaj din *papier-maché*, cu urechi din partituri muzicale, întins în poziţie orizontală şi fixat pe un suport, pe care l-a învelit apoi cu pelicule de film de S 8 mm, destinate a fi sacrificate, deoarece, odată operaţiunea de „îmbrăcare" terminată, le-a dat foc, pe fundalul sonor al unui cor la unison de „bla-blauri", susţinut de colegii participanţi la acţiune. „Ritualul" s-a consumat în principiu fără public, amintind de atmosfera criptică care domina anul 1989, de teama generalizată faţă de cei din jur (pe care artistul o ironizează), ca şi de eludarea cenzurii, care ar fi trebuit să-şi dea avizul pentru o astfel de acţiune. Acest „ritual" a fost unul de sacrificare, în care artistul şi-a distrus de bunăvoie nişte filme, sugerând necesitatea unor astfel de pierderi şi autodistrugeri, din timp în timp, cu scopul de a reface un echilibru precar.

Revenirea într-o arie de vizibilitate publică, după 1989, s-a produs cu destul de multă energie, pasiune şi dăruire, când Bone şi-a intensificat activitatea de performer, creând o anume direcţie în arta contemporană românească. O acţiune-instalaţie a atras atenţia prin caracterul ei spiritual, dar şi prin forţa vizuală: este vorba de *Gaia*, realizată în 1992 la evenimentul *Pământul*, în curtea muzeului din Timişoara. Acţiunea artistului nu a fost vizibilă publicului, atunci când el şi-a lăsat amprenta propriului corp nud peste pământul din acea curte, iar silueta lui a fost desenată şi incizată pe suprafaţa lutului. A devenit vizibilă doar în momentul în care el a început să prelucreze acea siluetă transformând-o într-o „incintă", cu şanţ cu apă pe margini, adăpostind o mică cetate şi o construcţie ca o bazilică.

Spre deosebire de Rudolf Bone şi de alţi artişti din Grupul de la Oradea, creaţia lui Alexandru Antik s-a dezvoltat, după 1990, pe mai multe direcţii şi centre de interes, deoarece artistul a fost atras încă de la început de noile tehnologii, dar şi de mitul tehnicist, pe care l-a privit nu fără o oarecare ironie. În acţiunea *Control in Training*, din 1997 de la Cracovia[6], el a creat o instalaţie cu impact vizual, în care, suspendat cu capul în jos peste o suprafaţă circulară oglindată, prevăzută cu fire şi conexiuni, declanşa prin acţiunea lui mini scurtcircuite spectaculoase. Artistul, cu o cască de piele de pilot, părea în picaj asupra acelei suprafeţe, autoironizându-se în raport cu relaţia cu lumea înconjurătoare şi cu societatea. În alte performance-instalaţii, Antik a speculat imagini cu caracter personal, valorificând fragmente de memorie, adesea dureroasă, în instalaţii multimedia complexe (*Închisoarea fanteziei*, 1993 sau *Environment-acţiune*, Galeria Transfotó, Budapesta, 1992).

Dacă instalaţia poate fi considerată demnă de atenţie, şi pentru că este capabilă să producă un context artistic propriu, atunci apropierea dintre performance şi instalaţie are calitatea de a pune în valoare, într-o unitate, prezenţa şi reprezentarea, efemerul şi elementul static, imaterialul şi materialul, în care subiectul şi obiectul primesc o nouă identitate.

Note:

1 Un document interesant din epocă este filmul *Cutiile lui Neagu*, realizat de Comis Laurian în 1968, în urma unei prime expoziţii personale a artistului la Bucureşti şi care ilustrează această relaţie corporală a artistului cu obiectele sale.

2 Convins de erodarea actului de a privi, Neagu a lansat în 1969 „Manifestul artei palpabile", apărut mai întâi într-un pliant editat de Galeria Demarco la Edinburgh, iar ulterior şi în revista *Arta* din Bucureşti (nr. 5 / 1970).

3 Acţiunea *Am trăit 130 de zile cu o plantă de floarea-soarelui* din 1979 a avut un fel de replică peste ani în acţiunea *O encefalogramă politică-ecologică*, susţinută de Bertalan în 1999 la festivalul Zona 3 din Timişoara. Cu acea ocazie, admiraţia faţă de Natură a devenit de fapt o critică faţă de acţiunile cinice şi iresponsabile ale omului de distrugere sistematică a Naturii.

4 Această variantă a fost realizată şi instalată cu ocazia proiectului Art Encounters, din octombrie 2015 de la Timişoara.

5 Este vorba de urciorul traforat din ceramică sau personajul feminin şezând pe un scaun, decupat din tablă zincată.

6 Acţiunea a avut loc în 1997 la Bunkier Sztuki din Cracovia la invitaţia artistului Artur Tajber.

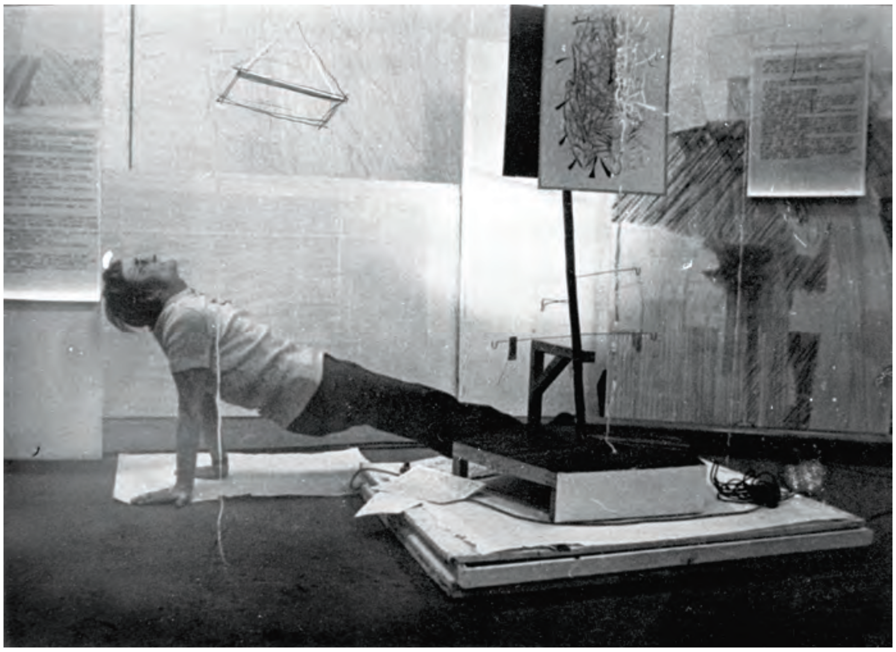
Performance, object and installation in Romanian art

Apparently, the three concepts designate different directions of development of contemporary art, each excelling in one environment, fairly well delineated. In reality, these environments are intertwined in the artistic practice, producing a synergistic effect, increasing the semantic content as well as the visual expressiveness by combining them. Often, in the artistic process of performance art, objects that support the original idea or bring along a certain visual sensitivity are used. Likewise, performativ art can result in creating an installation or even an environment, as there are performativ installations, that preserve the footprint of the action and artistic process from which they arose.

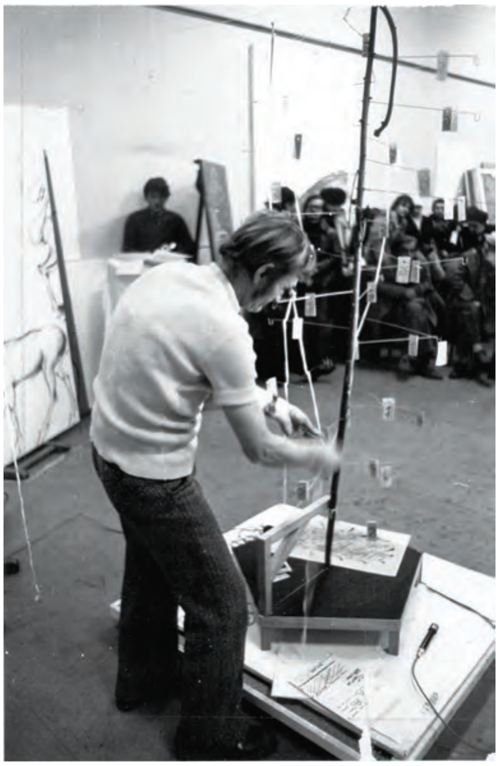
deasupra
Ana Lupaş, *Instalaţie umedă*, Geam mat, Muzeul din Timişoara

dedesubt
Ana Lupaş, *Instalaţie umedă*, Mărgău (Cluj), 1970

If we refer to the years 1960s-1970s in Romanian art, we should emphasize that performativ art was not among the current practices. However, we could still indicate some examples worthy of consideration. Thus, Paul Neagu's relationship with the object and then with the installation had an essential character, shaping since the 1960s his artistic evolution. There was in Neagu a bodily willingness to self-exposure, but also to exploring the relationship with the surrounding world or his own creations. As a young artist, Neagu was concerned with an attitude that manifested itself as a presence of being, embodied in some "pictures", a kind of "spontaneous performance", as he used to call them. These attitudes, manifested by "balancing exercises", for example, performed later in different places, may be considered to be some interventions in a space, in whose specific he penetrates to change it by his presence. He was attracted to simple bodily attitudes, that were structured in the process and were subsequently linked to one another, as it happened with Salt (Ramp), that have become expressions of repetitive actions, manifested with some consistency, true sculptural performances. In the same vein, it seems significant to me the connection Neagu had with the first objects, the tactile boxes, which he emphasized in relation to his own body, the link created between the shape of some of those boxes with handles and the way they were handled and "used".
Generally, in performance the artist may need objects, which are then preserved and fetishized, keeping the memory of the action; for Neagu the objects were originally creations that were independent from actions, but to which he related through his own body, a practice that was meant to reveal the multiple meanings they encompassed. *Marele metronom (The Grand Metronome),* opened and closed by him, the oversized objects, named Colector de merite (Merits Collector), worn on the streets of Bucharest, in the middle of a main road, became not only objects of special significance, but also sources of experiment in relation to the body and to each one's ability to appreciate art through tactility. *Cutiile palpabile şi tactile (The Tangible and Tactile Boxes)*, exhibited for the first time in 1969 in Edinburgh, were designed in relation to the natural gestures of grasping and reaching, and their exhibiting in the Demarco Gallery was done in a dark space, with the invitation launched to the public to feel the tactile shapes of the objects suspended in the room.
Participating with his own body in the implementation of theoretical concepts became for Neagu common practice, closer to his personal strategy than actionism, so widespread in the 1970s. He sought open forms of research, of experiment, which he called "rituals".
The conceptual construction of Neagu's work received more depth when he began to make connections between different ideas and elements that he had mentioned, and performance



pe pagină
Ştefan Bertalan, *Am trăit 130 de zile cu o plantă de floarea-soarelui*, acţiune şi instalaţie, sala Kalinderu, Bucureşti, 1979.



art helped him in this respect, as a unifying medium of different concepts.
Research, seen as an artistic process in connection with ideas and concepts, but also the randomness generated through experiment, characterize many of Ştefan Bertalan's works from the 1970s. The house-workshop, opening into the terrace and garden, the river banks of Bega and Timiş, they all became possible places for carrying out experiments that aimed at the living world; the artist's interest was directed mainly towards plants, which he studied in various ways - from their emergence from the seed, from growth and flowering, to giving fruit and then drying and dying. His experiments materialized through photographs, drawings, studies and objective observations amalgamated with personal diary notes and philosophical conclusions. Other times they produced actions or a kind of environment, through which the surrounding space was taken into possession and made to participate in the overall picture of an action-installation. One of the plants that fascinated Bertalan by its capacity to adapt to environmental conditions was the sunflower, which recalled through her silhouette human attitudes, in the artist's vision. His interest in this plant was directed to her "anthropomorphic" nature, if we can call it that: the sunflower twists after light, orienting itself in space according to its vital interests in the process of photosynthesis; its growth variations are determined by these environmental conditions.
Bertalan's experiment in 1979 was conducted over several months and consisted of planting a sunflower seed and following its evolution *via* the steps listed above. During that period, the artist drew the plant in its various instances of growth and maturation, he photographed certain details, he wrote observation pages, similar to a kind of daily diary dedicated to that existence, brought into attention in a surprising way. Finally, he kept the dry plant, and this served to create an installation; around this "relic" he built a wire structure in which he hanged drawings and texts, all mounted on a pentagonal base. In December 1979, at the invitation of Andrei Pleşu, Bertalan conducted a public action in the Kalinderu room, one of the few of its kind in the Romanian art of the 1970s. The artist read a text, which was based on observations from his diary and conducted a kind of body ritual (eurhythmy movements), which connected the existence of the plant, the human and cosmic one, in a somehow artistic and philosophical meditation.
Studies and research carried out by Bertalan in the 1970s were based on a process, a development of some events, ideas, moods that led to their evolution from an initial point to one of accomplishment and to a "resolution". For other artists, such as in the special case of Ana Lupaş, the open process, that brought together several stages, led to an action, installation or environment. For example, the *Instalaţia umedă (Wet Installation)*, created in 1970 in the village Mărgău near Cluj, has had several versions over time. In fact, resuming that artistic process, considered to be unfulfilled and unfinished, and represented an attempt to bring it to a resolution, an exhaustion of the content in its substance. But every time, the artist found motivation and circumstances that were strong enough to bring the process back to the forefront.
The feminine ritual of stretching the linen, homespun and left to dry in rows, under which a trench was dug to drain the water, turned, in her vision, into a comprehensive environment, comprising an area of 3 hectares and taking place during a day and a night. From the ritual of displaying the linen, practiced naturally by the peasants in the village of Mărgău, near Cluj, the artist provoked and organized, on various occasions, such actions-rituals on a large scale, on the slope of a whole hill, where wet linen were stretched, left to the wind and sun. The involvement of a large number of participants in accomplishing these actions, especially the visual impact of this kind of installation, recorded photographically, generated a model for the multiple variants that have come one after the other over the years. Working with peasants in this type of process-action, considered and encouraged the traditional local system of cooperation and mutual aid, of group-work of the village. These actions preserved as well an open nature, of work in progress, shaping the space on which they intervened.
Thus, creating the action and the environment on this research topic have revealed not only the open process (when referring to the artist's perspective), but also the blurring of borders between the work (specific site installation) and the observation field that surrounds it (if we refer to the receiver's perspective). Resuming this process within the limited space of a museum or a gallery (*Instalaţie umedă*, Ludwig Museum, Budapesta) brought the wealth of new data in adapting the project to an environment that offered a new challenge, adapting to a new specific situation. But the meaning of these actions began to change as well (when red liquid was dripping from the linen), the tonic nature of the ritual was lost in favor of some extra drama. Moreover, repeating this process ultimately led to a schematization and simplification that evoked the artistic process, but only for *connais-*

pagina alăturată
Rudolf Bone, *Gaia*, acţiune şi instalaţie *in situ*, „Pământul”, Timişoara, 1992

seurs, the action and installation could not be fully understood in the installation seen in racourci, from *Opaque glass (Geam mat),* a showcase of the Art Museum in Timișoara, where the action was shown on a white/black film on a small monitor, some containers with dried red pigment being arranged in an evocative manner along with the technical equipment.
If Ion Grigorescu's actions from the communist era were only photographic and filmic, conducted in the privacy of indoor spaces, having the camera as a unique witness, the ones after 1989 have reclaimed the public space and enjoyed some "props", with the help of which the artist has made his ideas more visible. However, the artist did not make public appearances very often, and his actions had a special meaning, some of them being related to moments of history in fast. Thus, in 1992, at the intermedia event *Pământul (The Earth),* Grigorescu created an installation in an inner courtyard of the Art Museum in Timișoara, using some props that were also part of other works. Around this precarious construction, as it was the entire "setting" of that space of the museum, which contributed to the creation of an impression of an emotional nature, in the action called *Basarabia (Bessarabia)*, the artist read monotonously a text that nevertheless asked some important topical questions. A few years later, also in Timişoara, he discusses the desire for liberty of the *ego* in its struggle against internal and external constraints, against moral "laws"; in order to achieve this he acted with his son an *Oedip (Oedipus)*, but placed in a pit excavated in the fresh soil, where there was a "sphinx" modeled by himself in the clay found *in situ*.
Like most artists of the eighties, Rudolf Bone combined installation with action expanded to a wide field of plastic experiment. Thus, his works entitled *Haiku* transposed into the world of visual arts condensed feelings or states, just like the genre of poetry recalled: glass "stalactites" were suspended from a support with the use of tape, from which they broke loose one by one, crashing on the gallery pavement and creating the effect desired by the artist, similar to the one expected by a haiku poet. Bone's position remains unique within the group in Oradea: his maturity, his philosophical thinking led to an artistic register different from the others'. *Ritual* (1989) was an action of a strange nature, a subversive one, performed at the «Orizont» Gallery in Bucharest in 1989, in front of a few colleagues and artist friends, while the audience was left out. The artist produced a figure from *papier-maché*, with ears made of music sheets, stretched horizontally and mounted on a support, that he then covered with film roles of S 8 mm, meant to be sacrificed, as once the "boarding" operation finished, he set them on fire, against the background of a unison chorus of "blah blahs", supported by his colleagues participating in the action. Ritual was performed without audience, recalling the cryptic atmosphere dominating the year 1989, of generalized fear towards the others (which the artist mocked), as well as circumventing censorship, which would have had to give its approval for such action. This "ritual" was one of sacrificing, in which the artist voluntarily destroyed some films, suggesting the need for such loss and self-destruction from time to time in order to restore a precarious balance.
Returning to an area of public visibility, after 1989, there has been quite a great amount of energy, passion and dedication, when Bone has intensified his activity as a performer, creating a certain direction in contemporary Romanian art. An action-installation drew attention by its spiritual nature, but also through its visual force: *Gaia*, created in 1992 at the *Pământul (The Earth)* event in the courtyard of the museum in Timișoara. The artist's action was not visible to the public, when he left the mark of his own naked body on the ground in that yard, and his silhouette was drew and carved in the clay surface. It became visible only when he began to process the silhouette, turning it into a "site", with a ditch with water around the edges, hosting a small fortress and a construction like a basilica.
Unlike Rudolf Bone and other artists in the group from Oradea, Alexandru Antik's creation has developed since 1990 in several directions and areas of interest, as the artist was attracted early on in his career by new technologies, but also by the technical myth, that he regarded with a certain irony. In the action *Control in Training* from 1997 in Krakow, he created an installation with visual impact in which, suspended upside down over a circular surface with mirrors, furnished with wires and connections, triggered spectacular mini short-circuits. The artist, with a leather pilot's helmet, seemed to dive on that surface, deploying self-irony in his relationship with the surrounding world and society. In other performance-installations, Antik speculated personal images, exploiting memory fragments, often painful ones, in complex multimedia installations *Închisoarea fanteziei (The Prison of the Fantasy)*, 1993 or *Environment-acţiune (Environment-Action)*, Transfotó Gallery, Budapest, 1992).
If the installation can be considered worthy of attention because it is capable of generating its own artistic context, then the connection between performance and installation has the quality to showcase as a whole the presence and the representation, the ephemeral and the static element, the immaterial and the material, the subject and the object receiving a new identity.
// Translated from Romanian by ROXANA GHIȚĂ

Notes:
1 An interesting document of the era is the movie *Cutiile lui Neagu (Neagu's Boxes)*, produced by Comis Laurian în 1968, following the artist's first exhibition in Bucharest, which illustrates this relationship between the artist's body and his objects.
2 A strong believer in the erosion of the act of looking, Neagu launched in 1969 „Manifestul artei palpabile" ("The Manifesto of Tangible Art"), which first appeared in a leaflet published by the Demarco Gallery in Edinburgh, and later in the Arta magazine in Bucharest as well (no. 5 / 1970).
3 The action *Am trăit 130 de zile cu o plantă de floarea-soarelui (I lived for 130 days with a sunflower)* of 1979 had some kind of response over the years in the action O encefalogramă politică-ecologică (A Political-Ecological Encephalogram), performed by Bertalan in 1999 at the Zona 3 festival in Timişoara. On that occasion, admiration for nature actually became a critique of the cynical and irresponsible actions of human beings, of the systematic destruction of Nature.
4 This version was created and installed in the project Art & Encounters in October 2015 in Timişoara.
5 It is about the ceramic jug or the female character sitting in a chair, cut out of galvanized steel.
6 The action was performed in 1997 at the Bunkier Sztuki in Krakow at the invitation of the artist Artur Tajber.

IDENTITĂŢI QUEER ÎNTRE SOCIALISM ŞI CAPITALISM

Text de / Text by
ANDREJ MIRČEV

Situată în (şi între) diferite medii: fotografie, film experimental, colaj, ready-made, happening, actorie, acţiuni publice şi arta performance-ului, opera artistului croat Tomislav Gotovac poate fi considerată drept un model exemplar de practici neoavangardiste din sud-estul Europei în a doua jumătate a secolului XX. În încercarea de a analiza o atare practică, ce nu doar a modelat identitatea artistului, ci reflectă şi semnifică procesul complicat şi contradictoriu al tranziţiei de la socialism la liberalism[1], trebuie să subliniem contextul istoric şi regimurile sale estetice dominante.

Spre deosebire de alte ţări din spatele aşa-numitei Cortine de Fier, unde socialismul s-a transformat în dictatură, autorităţile iugoslave experimentau o formă de liberalism economic care avea să rezulte într-un schimb cultural liber şi libertatea călătoriilor între Iugoslavia şi Occident.
Începând cam din 1965, cultura din fosta Iugoslavie a început să înflorească: a fost perioada în care s-au înregistrat cele mai progresiste practici artistice, reviste, filme şi schimburi interculturale, în care a apărut un nou grup de tineri artişti. Situând opera lui Tom Gotovac într-o genealogie a *noilor practici artistice*, bine cunoscutul istoric al artei Jerko Denegri observa: „Începând de atunci, nu a mai existat nicio îndoială asupra tipologiei şi caracteristicilor operei lui Gotovac: asta întrucât el, la începuturile sale din anii şaizeci, nutrise în mod instinctiv fenomene care aveau să fie numite mai târziu arta nouă, iar apoi, începând cu anii şaptezeci, el a fost un reprezentant şi un lider al acesteia, extrem de şocant, foarte radical şi total conştient de asta."[2]
Născut în 1937, în orăşelul Sombor din Serbia (pe vremea aceea, Regatul Iugoslaviei), Tom s-a mutat la Zagreb în 1941, unde avea să-şi petreacă aproape întreaga viaţă, cu excepţia unei perioade între 1967 şi 1976, când a studiat la Academia de arte dramatice din Belgrad.[3] Experienţa montajului şi regiei de film, pe care a câştigat-o nu numai în timpul studiilor la Belgrad, ci şi ca un cinefil obsesiv, laolaltă cu pasiunea pentru peisajul urban (mai ales Zagrebul), au determinat acel *modus operandi* specific practicii sale artistice, în care corpul artistului devine locul performanceului unei politici contestate a identităţii. Un alt aspect important este formula neoavangardistă ulterioară, de estompare a graniţelor dintre viaţă şi artă. Acestea fiind spuse, e uşor de imaginat că ar fi putut fi autorul cuvintelor pe care le-a scris Alan Kaprow în 1966: „Linia dintre Happening şi viaţa cotidiană ar trebui să rămână pe cât de fluidă, şi poate indistinctă, pe cât posibil."[4] Pe firul acestei diviziuni volatile şi fragile dintre viaţă şi artă, Tom a creat numeroase lucrări şi acţiuni de artă, care au continuat să tulbure canonul modernist şi ideologia burgheză, oglindite estetic în ideea unui sistem autonom şi autoconţinut de artă, separat de realitatea socială şi de sfera politicului. Până acum, dimensiunea politică a artei / vieţii lui a devenit vizibilă într-o activitate de extindere a câmpului artelor, ceea ce implică sublinierea personalului, biograficului, procesualului şi efemerului, şi tocmai pe această linie fluidă şi în dialectica dintre privat şi public, sine şi colectiv, rezidă impactul politic al operei lui Tom. Utilizarea radicală şi subversivă a corpului autobiografic, dezbrăcat de haine şi expus pentru o clipă în spaţii publice din Belgrad (acţiunea *Streaking*, 1971) şi Zagreb (*Zăcând gol pe asfalt, sărutând asfaltul (Zagreb, te iubesc*, 1981), aduce în prim-plan o serie de întrebări dificile referitoare la raportul dintre corp, natură şi reglementarea spaţiului public şi social, tabuurile / reprimările psihologice şi politice. În cele două acţiuni menţionate, trecătorul este confruntat cu un nud masculin, care fuge (la Belgrad) sau se plimbă (la Zagreb) şi care este, în apariţia sa, total diferit faţă de mediul său înconjurător. Că un atare comportament este privit cu suspiciune, fiind considerat antisocial şi împotriva convenţiilor de comportament în spaţiul public, este confirmat de faptul că doar după şapte minute, Tom a fost arestat la Zagreb. În prima acţiune din *Striaţii*[6], care a fost cap-

deasupra:
Tomislav Gotovac, *Zagreb, I love you!*, action, Zagreb 1981. Photo: Ivan Posavec. Collection Sarah Gotovac / Courtesy Tomislav Gotovac Institute, Zagreb

alăturat: Tomislav Gotovac, *Foxy Mister* (details), 2000. 14 color photographs. Photo: Tomislav Čuveljak. Collection Sarah Gotovac / Courtesy Tomislav Gotovac Institute, Zagreb

tată în controversatul film supus cenzurii, *Isus din plastic* (regia Lazar Stoianovici), lui Tom i-a fost refuzată absolvirea Academiei din Belgrad şi a trebuit să mai aştepte câţiva ani. În ambele cazuri, astfel, consecinţa unui gest aparent simplu de expunere a corpului gol nu poate fi sesizată în cadrul ipotezei moderne a unei opere de artă autonomă, specifică mediumului, izolată de realitatea politică şi socială. Mai degrabă, ea cere o citire care înţelege arta înainte de toate ca pe un performance politic şi social. Evenimentul de expunere şi afişare a corpului gol implică un gest confruntaţional, o acţiune simbolică pentru libertatea comportamentală în peisajul urban şi în cadrul limitelor unui regim autoritar, care, la vremea aceea (după moartea lui Tito din 1980), dădea deja semnele unui colaps economic şi ideologic. Aşa cum avea să consemneze Piotr Piotrowski: „Goliciunea lui intensifica acest raport şi revela, potrivit artistului, esenţa fiinţei. Omul se naşte gol, iar el se dezvăluia pe sine, prin goliciunea sa. Dându-şi jos hainele, el se revela, într-o stare care intensifica raportul său cu realitatea."[7] În argumentaţia lui Piotrowski, performanceul corpului masculin gol în contextul istoric şi politic al socialismului, nefamiliarizat deocamdată cu demersul critic feminist despre privirea patriarhală, riscă „pericolul reasimilării falocentrice"[8], expunând corpul masculin ca unul activ şi actant. Totuşi, în cazul lui Tom Gotovac, ne confruntăm nu atât cu o identitate masculină (macho) stabilă, aliniată la reprezentarea eroilor clasei muncitoare sau a corpurilor atletice ale Partizanilor. Ceea ce simţim este o corporalitate grotescă, un corp care este în pragul obezităţii, disproporţionat, iar astfel, deloc în acord cu norma corpului eroilor reprezentaţi pe monumentele care descriu victoria asupra Fascismului. Corpul singular al lui Tom, scos din mase, se află de asemenea în contrast total cu corpul colectiv, aşa cum fusese acesta performat în cadrul aşa-zisei *Zile a Tineretului*, când ideologia oficială de stat performa o imagine idealizată a corpului social uniformizat, pe calapodul unor coregrafii de masă bine repetate.

Contra-imaginea pe care o produce Gotovac cu întruchiparea sa subversivă subminează, s-ar putea spune, reprezentările prescrise ale corpurilor bine exersate şi confruntă imaginea (masculină) ideală, cu mijloacele unei corporalităţi nedisciplinate şi nereglementate, care, din punctul de vedere al structurilor de putere (şi de poliţie), poate fi percepută doar ca o violare a ordinii publice. „Corpul gol, spune Gotovac, este o blasfemie în spaţiul public, în oraşul meu, o insultă pentru micul burghez." Agitându-se direct împotriva legii morale, care stă la baza funcţionării spaţiului public, acţiunile lui Tom pun în evidenţă natura exclusivă şi confirmă gradul în care problema spaţiului public este legată de operaţiunea de a elimina orice diferenţă care se opune asimilării. Pe de altă parte, este clar că aceste acţiuni nu pot fi citite doar în termeni estetici, ci trebuie analizate în raport cu semnificaţia lor socială şi etică: în calitate de intervenţie performativă în domeniul identităţii şi politicii de gen, care dezamorsează orice diviziune tranşantă între privat şi public, artă, politică şi etică. Cu atât mai mult: „simplul" gest şi prezenţa unui corp gol fac ecou, potenţial, fricii de carnea nereglementată, fiind toposul simptomatic al *somatofobiei* şi *agorafobiei*, mai ales în privinţa absenţei corpurilor femeieşti din spaţiul public.

În fotoperformanceul său din 2000, *Domnul Foxy*, Gotovac a recreat aceleaşi poze pe care le realizase diva Teresa Orlowsky pentru revista porno *Inside Foxy Lady* în 1984. Din nou, privitorul este martorul unui corp gol, care nu este doar disproporţionat, ci aparent bătrân şi departe de orice ideal al corpului tânăr, bine exersat, în vogă, care ocupă revistele de modă sau numeroasele panouri publicitare din spaţiile publice. Inconsecvenţa dintre impropriet atea grotescă pe care o provoacă şi veneraţia pentru diva porno, creează interpretări / reprezentări cu faţete multiple ale genului şi procesul destabilizării sale prin afirmarea pozei şi mascaradei. Din perspectiva *des-facerii genului*, această operă pune în lumină dimensiunea performativă a practicii artistice a lui Tom, în care imaginea corpului masculin este destabilizată într-o operaţie care ar putea fi descrisă ca o *ambiguizare a identităţii*. Performanceurile / acţiunile sale, putem conchide, răstoarnă conceptele predominante ale construcţiei genului şi asta se aplică atât complexului istoric al socialismului, cât şi paradigmei neoliberale actuale. Este important aşadar să notăm că atât socialismul, cât şi capitalismul au în comun o dihotomie a genului, bazată pe esenţialismul biologic, care neagă sau cel puţin este foarte ostilă identificărilor homosexuale, lesbiene sau transsexuale.[10] Concepând aşadar o imagine de gen care sfidează binarismul, artistul se concentrează pe contingenţă şi procesualitate, iar prin aceasta, tactica din multe lucrări este una evident ambiguă. Lucrând împotriva imaginii patriarhale a atletului comunist perfect şi împotriva manechinului bine îmbrăcat al capitalismului, corpul lui Tom exhibă o corporalitate volatilă, care rezistă reprezentărilor închise şi se mişcă spre un teritoriu liminal al dorinţei. Ca atare, este o traiectorie neobosită de mişcare nereglementată şi nonconformistă printr-un spaţiu alienat, transformat în marfă, de uniforme, reguli şi falsă moralizare.

1 Moartea Iugoslaviei este marcată printr-un război violent, care a distrus orice noţiunie de fraternitate şi unitate, în locul cărora au fost făurite valorile proprietăţii private, ale etnicităţii omogene şi monoculturalismului; din nefericire, situaţia nu este foarte diferită după 25 de ani.
2 Denegri, Jerko, *Mitologia individual a lui Tomislav Gotovac*, în Aleksandar Battista Ilić, Diana Nenadić (ed.) *Tomislav Gotovac*, Muzeul de artă contemporană / Asociaţia filmului croat, Zagreb, 2003, p. 271.
3 Din punct de vedere biografic, merită să menţionăm că dez-încadrarea performativă a identităţii lui Tom s-a realizat, de asemenea, într-un punct, sub forma unei schimbări oficiale a numelui şi prenumelui său. Cu cinci ani înainte de moartea sa în 2010, el şi-a modificat identitatea din Tomislav Gotovac în Antonio G. Lauer.
4 Kaprow, Alan, *extrase din „Asamblaje, medii & Happening-uri"*, ed. Mariellen R Sandford, *Happenings şi alte fapte*, Routledge, New York-Londra, 1995, p. 235.
5 Deşi poate suna paradoxal să vorbim despre „ideologia burgheză" în contextual Iugoslaviei socialiste, datorită politicilor sale liberale permisive începând de la mijlocul anilor şaizeci, societatea iugoslavă a intrat într-un proces dinamic şi dialectic de trasnformare, care s-a încheiat, în cele din urmă, prin cucerirea puterii de către burghezie şi cu desfiinţarea lentă a proiectului de emancipare al Iugoslaviei socialiste.
6 Diferit faţă de acţiunea de la Zagreb, la Belgrad, Tom alerga în aglomeraţia din centrul oraşului, strigând: „Sunt nevinovat!".
7 Piotrowski, Piotr, *În umbra Yaltei. Avangarda în sud-estul Europei din 1945 până la 1989*, Reaktion Books, Londra, p. 374.
8 Piotrowski, *Ibidem*, p. 377.
9 Denegri, Jerko, *Ibidem*, p. 273.
10 Dacă prezenţa minorităţilor LGBTQ în spaţiul public s-a redus la minim în anii Iugoslaviei / socialismului, în Croaţia şi Serbia, primele parade gay au adus imagini de violenţă şi fanatism religios. Într-un astfel de context, operele de artă ale lui Tom Gotovac pot servi drept model pentru o atitudine care experimentează cu reprezentările de gen şi prin aceasta, forţează societatea să reflecteze asupra tabuurilor / represiunilor sale, lasând loc pentru manifestarea unor întruchipări / identificări.

Queer identities between Socialism and Capitalism

Located in (and between) various media: photography, experimental film, collage, ready made, happening, acting, public actions and performance art, the work of the Croatian artist Tomislav Gotovac can be seen as an exemplary model of neo-avangarde practices from South-East Europe in the second half of the 20th century. In the attempt to survey such a practice, which has shaped not only the identity of the artist, but also reflectes and signifies the complicated/contradictory process of transition from socalism to liberalism[1], it is necessary to outline the historical context and its dominant aesthetic regimes. Unlike other countries behind the so called Iron Curtain, where Socalism had mutated into dictatorship, the Yugoslavian authorites were experimenting with a form of economic liberalism, which would result in a free cultural exchange and free travel between Yugoslavia and the West. From around 1965 culture in former Yugoslavia started to burgeon: it was the period when the most progressive art practices, magazines, movies and intercultural exchanges took place and a new group of young artists emerged. Situating the work of Tom Gotovac within a genealogy *of the new artistic practices*, a well known art historian from Belgrade, Jerko Denegri observes: "From that time on, there was no longer any doubt about the typology and characteristics of Gotovac´s work: for he, in his beginnings in the sixties, had instinctively and intuitvely nurtured phenomena that were latter to be called new art, and then in the seventies on, he was a very striking, highly radical and complete aware leader and representative of it."[2]

Born in 1937, in a small town Sombor, Serbia (at that time The Kingdom of Yugoslavia), Tom relocated to Zagreb in 1941, where he will spend almost all of his life, except for a period between 1967 to 1976 when he had been studying at the Academy of dramatic arts in Belgrade.[3] The experience of montage and film direction, which he gained not only during the studies in Belgrade, but also being an obsessive cinemagoer, together with a passion for the urban landscape (Zagreb in particular), determined the modus operandi of his artistic practice, in which the artist´s body becomes the site of performing contested politics of identity. Another important aspect is the subsequent neo-avangard formula of blurring borders between life and art. This said, it is easy to imagine how he could be the author of words Alan Kaprow wrote in 1966: "The line between the Happening and daily life should be kept as fluid, and perhaps indistinct, as possible."[4] Along this volatile and fragile division between life and art, between fiction and documentary protocols, Tom has created numerous art works and actions, which kept disturbing the modernist canon and the burgeois ideology[5], aesthetically mirrored in the idea of an autonomous, self-contained system of art separated from social reality and the sphere of the political. So far, the political dimension of his art/life becomes visible in an activity of expanding the field of arts, which implies that the personal, biographical, processual and ephemeral will be highlited and that it is precisely along that fluid line and in the dialectics between the private and the public, the self and the collective, that the political impact of Tom´s work resides.

The radical and subversive use of the autobiographic body, which is stripped off cloths and for a moment on display in public spaces of Belgrade (action Streaking, 1971) and Zagreb *(Lying naked on the Asphalt, Kissing the Asphalt (Zagreb I love you)*, 1981) brings forth a series of difficult questions concerning the relation between the body, the nature and regulations of public space and the social, psychological and political taboos/repressions. In the two mentioned actions, the accidental passer-by is confronted with a naked male body, which runs (in Belgrade) or walks (in Zagreb) and is in its appearance totally different from its surrounding. That such a behaviour is regarded with suspicion, antisocial and against the conventions of behaviour in public space, is confirmed by the fact that only after 7 minutes, Tom had been arrested in Zagreb. In case of the first action *Streaking*,[6] which was captured on the contraversial and censored film *Plastic Jesus* (directed by Lazar Stojanovic), Tom was refused to graduate from the Academy in Belgrade and he had to wait for a few years. In both cases, thus, the consequence of a seemingly simple gesture of exposing the naked body cannot be grapsed within the modernist assumption of an autonomous, medium specifc work of art, removed from political and social reality. Instead, it calls for a reading that understands art foremost as a political and social performance.

The event of exposing and displaying the naked body implies a confrontational gesture, a symbolic action for freedom of behaviour in urban landscape and within the confines of an authoritarian regime, which, at that time (after Tito´s death in 1980) was already showing signs of economic and ideological collapse. As will be noticed by Piotr Piotrowski: "His nakedness intensified this relationship and revealed, according to the artist, the essence of being. A man was born naked and by exposing his nakedness he disclosed himself. By taking off his clothing, he revealed himself, a state that enhanced his relationship with reality."[7] Following the argument Piotrowski the performance of the naked male body in a historical and political context of Socialism and not yet familiar with feminist critique of the patriarchal gaze risks: "the danger of phallocentric reassimilation"[8], by playing out the male body as an active and acting one. However, in the case of Tom Gotovac we are confronted not so much with a stable male (macho) identity, aligned with representation of the working class heros or athlet bodies of Partisans. What we are experiencing is a grotesque corporeality, a body that is on the verge of being overweight, disproportionate and thus, not at all in accord with the norm of the body of heroes, represented on monuments depicting the victory over Fascism. Tom´s singular body removed from the masses stands also in a total contrast to the collective body as it had been performed on the occasion of the so called *Day of the Youth*, when the official state ideology performed an idealized image of the uniformed social body in the shape of well rehersed mass choreographies.

The *counter image* Gotovac is producing with his provocative embodiment subverts, one could claim, prescribed representations of the well rehersed bodies and confronts the ideal (male) image with means of an undisciplined, unregulated corporeality, which, from the point of view of power structures (and the police) can only be perceived as a violation of public order. "The naked body", says Gotovac: "in the public space, in my town, is a blasphemy, an insult to the petit-bourgeois."[9] Directly agitating against the moral law, which underlies the functioning of the public space, Tom´s actions render obvious its exclusionary nature and confirm to what degree the question of public space is linked to the operation of evicting any differences that resists assimilation. On the other hand, it is clear that these actions can not be read merely in aesthetic terms, but have to be analyzed with regard to their social and ethical significance: as a performative intervention in the field of identity and gender politics, which unframes any clear cut division between the privat and the public, art, politics and ethics. And more so: the "simple" gesture and presence of a naked body potentially echoes the fear of unregulated flesh, it is the symptomatic topos of *somathophobia* and *agoraphobia*, in particular regarding the absence of female bodies from public space.

In his photo-performance from 2002 *Foxy Mister*, Gotovac re-enacted same poses the porn diva Teresa Orlowsky had performed for the porn magazine *Inside Foxy Lady* in 1984. Again, the viewer is wittnesing a naked body, which is not only disproportionate, but apparently old aged and removed from any ideal of the young, well trained vogue body, occupying fashion tutorials or numerous bilboards in public spaces. The inconsisten-

deasupra:
Tomislav Gotovac, *Streaking*, action, Belgrade 1971. Photo: Brana Srdić. Collection Sarah Gotovac / Courtesy Tomislav Gotovac Institute, Zagreb

cy between grotesque misfittings his body provokes and the veneration for the porn diva, creates multifaceted interpretations/representations of gender and the process of its unfixing through the affirmation of pose and masquerade. From the perspective of *undoing gender*, this work casts light on the performative dimension of Tom´s artistic practice, in which the image of the male body is being destabilized in an operation that could be described as *queering of identity*. His performances/actions, we could conclude, subvert prevailing concepts of gender construction and this applies both to the historical complex of socialism as well as to the current neoliberal paradigm. So far, it is important to note that both socialism and capitalism share a common gender dichotomy, grounded in biological essentialism, which denies or at least is very hostile towards gay, lesbian or transsexual identifications.[10] Conceiving therefore a gender image that defies binarism, the artist focuses on contingency and processuality, wherby the tactics in many works is obviously a queer one. Working against the patriarchal image of the perfect Communist athlet and against the well dressed mannequin of Capitalism, Tom´s body flashes out a volatile corporeality that withstands closures of representation and moves into a liminal territory of desire. And as such, it is a restless trajectory of unregulated and nonconformist movement through an alienated, comodified space of uniforms, rules and false moralization.

1 The death of Yugoslavia was marked by a violent war, which had destroyed all notions of brotherhood and unity, instead of which values of private ownership, homogenous ethnicity and monoculturality were forged. 25 years after, unfortunately, the situation is not very different.
2 Denegri, Jerko, *The individual mythology of Tomislav Gotovac*, in: Aleksandar Battista Ilić/Diana Nenadić (ed.), Tomislav Gotovac, Museum of Contemporary Art/Croatian film´s association, Zagreb, 2003, pp. 271.
3 From a biographical point of view, it is worth noting that Tom´s performative un-framing of identity at one point was also realized in the form of an offical change of his name and surname. Five years before he died in 2010, he had altered his identity from Tomislav Gotovac to Antonio G. Lauer.
4 Kaprow, Alan, Excerpts from „Assemblages, Environments & Happenings", u: Mariellen R. Sandford (Ured.), *Happenings and Other Acts, Routledge*, New York/London, 1995, S. 235.
5 Altought it may sound paradoxical to speak about "bourgeois ideology" in the context of socialist Yugoslavia, due to its permissive liberal politics from the mid sixties onwards, Yugoslavian society entered a dynamic and dialectical process of transformation, which, eventually, ended with the bourgeois class seizing power and slowly dismantling the emancipatory project of socialist Yugoslavia.
6 Different from the action in Zagreb, in Belgrade Tom was running in the busy city center shouthing "I am innocent!".
7 Piotrowski, Piotr, *In the Shadow of Yalta. The Avant-Garde in South-East Europe from 1945 to 1989*, Reaktion Books, London, pp. 374.
8 Piotrowski, Ibid, pp. 377.
9 Denegri, Jerko, Ibid., pp. 273.
10 If the presence of LGBTQ minorities in public space was reduced to a minimum in the years of Yugoslavian socialism, in Croatia and Serbia the first gay parades brought up images of violence and religious fanaticism. In such a context art works of Tom Gotovac can serve as a model for an attitude that experiments with gender reprenstations and by doing it forces society to reflect its taboos/repressions and makes space for a different embodiment/identifications to happen.

INTERVIURI IMPOSIBILE CU CEAUŞESCU: ION GRIGORESCU ŞI IMAGINAŢIA DIALOGICĂ

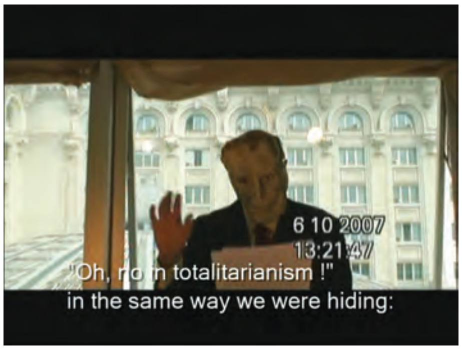
Text de / Text by
KLARA KEMP-WELCH

La finele anilor şaptezeci, Grigorescu îşi aminteşte că se simţea frustrat de starea de corupţie interioară care-i era impusă de imposibilitatea unui dialog deschis în România[1]. În 1978, în intimitatea atelierului său, el a înregistrat filmul de 7'11'' Dialog cu Tovarăşul Ceauşescu (Preşedinte al Republicii Socialiste România, Secretar General al Comitetului Central al Partidului Comunist) *pe bandă de 8 mm. Grigorescu şi-a imaginat că poate să facă un interviu cu Ceauşescu: „Am încercat să mă pun în locul lui Ceauşescu şi să îmi închipui cum ar răspunde la întrebările grele pe care nimeni nu ar fi avut curajul să i le pună în viaţa reală"[2]. Desigur, interviurile lui Ceauşescu, aşa cum erau ele, erau scrise mereu dinainte. Dictatorul avea obiceiul să scrie el însuşi nu doar răspunsurile, ci şi întrebările[3].*

Grigorescu îşi aminteşte că ideea de a face el însuşi acelaşi lucru i-a venit când a auzit despre „un interviu acordat unui ziar britanic (care) nu ieşise bine, deşi Ceauşescu ceruse să vadă şi să aprobe dinainte toate întrebările"[4].
Şi-a imaginat un interviu nescris şi neaprobat dinainte, ca modalitate de a exprima o poziţie politică autonomă şi de a introduce posibilitatea unui dialog în cadrul unei situaţii monologice. Ideea de dialog, de separare a două voci distincte, se referea la „simpla posibilitate de a vorbi"[5]. Lucrul nu era deloc simplu. Aşa cum şi-a amintit mai târziu: „Când trăieşti 20 de ani cu propaganda asta, Ceauşescu devine un fel de *alter ego*"[6].

alăturat
Portretul Preşedintelui Ceauşescu, u/p, 1979

dedesubt, de la stânga la dreapta
Dialog Post mortem cu Ceauşescu, video, 2007
Dialog cu Preşedintele Ceauşescu, film 8 mm, transferat video, 1978



Şi-a închipuit un scenariu informal: „o conversaţie ca la o băută: am mâncat şi am băut ceva împreună, și ce altceva ne mai rămâne dacă nu să schimbăm replici încinse?”[7]. Situaţia este pe cât de simplă, pe atât de imposibilă, absurdul ei fiind exprimat prin alegerea unui titlu care combină termenii „Tovarăş” şi „Preşedinte”.
Grigorescu s-a jucat ironic cu genul de amăgire linguşitoare pe care o încuraja cultul conducătorului – închipuindu-şi cum ar fi fost nu doar să îl întâlnească pe Tovarăşul Preşedinte în persoană, ci şi să îi vorbească de la egal la egal. A mers chiar mai departe, imaginându-și că l-ar fi cucerit, experimentând ceea ce a numit el „arta de a-i împuia capul, amuzându-l cu glume”, suspectând totuşi neîntrerupt că Ceauşescu „nu s-ar lăsa dus cu preşul”[8]. Problema era: „Ce subiecte poţi să discuţi cu un tip care se ascunde, care impune o ideologie aburitoare – mai puneţi-vă o haină pe voi, pentru că nu pot să vă încălzesc suficient casele. Respiraţi nişte aburi de aer, vă va face bine! Să discutăm componentele aerului cald (Comunismul ştiinţific)”[9]. În schimb, Grigorescu l-a reinventat pe Ceauşescu – la fel ca pe un om gata să spună adevărul despre cum vedea că funcţionează sistemul lui şi de ce costurile umane pe care le presupunea erau nimic în comparaţie cu progresul pe care îl făgăduiau politicile sale. Ceauşescu (jucat de Grigorescu cu o mască a lui Ceauşescu, la care mă voi referi ca Ceauşescu-Grigorescu), la stânga noastră, este îmbrăcat cu un costum prea mare şi cu o cravată în dungi. Grigorescu, cel care ia interviul, la dreapta, poartă un cardigan şi o cămaşă descheiată, cu aerul unui intelectual ciufulit.
Limbajul corpului, de o parte şi de alta a ecranului, este gândit meticulos. Limbajul corpului lui Ceauşescu-Grigorescu este dominant şi sigur pe sine. El şade drept, cu bărbia sus, iar masca menţine contactul vizual cu celălalt vorbitor, în timp ce mâinile îi sunt încrucişate calm, în cea mai mare parte a timpului, în poală. La un moment dat, îşi încolăceşte braţul pe spătarul scaunului, afectând o poză relaxată. Din timp în timp, gesticulează calculat, pentru emfază, în maniera cuiva care este obişnuit să vorbească în public şi cu forţa retorică a gesticulaţiei controlate, care poate fi adăugată pentru a suplimenta discursul. Grigorescu, la rândul său, apare agitat şi cu tonul mai iritat, schimbând poziţiile mai frecvent, scărpinându-se nervos în cap sau pe faţă, trăgând cu ochiul spre dreapta pentru a-l privi pe interlocutorul său din când în când, dar întorcându-şi iar privirea. Absenţa sonorului accentuează rolul corpului în dialog. Îl examinăm pe Grigorescu cum îşi desfăşoară stângaci tot şarmul pentru a se adresa interlocutorului său, încercând să-i fie pe plac, linguşindu-l.
Când îl „ascultă” pe Ceauşescu-Grigorescu, el îşi pleacă fruntea cu reverenţă, reconstituind, la nivelul corpului său, internalizarea discursului autoritar. Din când în când,

gesturile celor doi devin, în mod deconcertant, similare. Începem să ne întrebăm dacă Grigorescu nu reacţionează şi nu mimează limbajul corpului lui Ceauşescu-Grigorescu, punându-şi mâinile în sân, când o face acesta, apoi descrucişându-le. În alte scene, relaţia dintre gesturile lor este inversată: cu cât pare mai sigur pe sine Ceauşescu-Grigorescu, cu atât este mai disperat şi se cocoşează mai mult interlocutorul său. Ocazional, cei doi par să vorbească în acelaşi timp: efectul este electrizant – o iuţire a dialogului şi o creştere a mizei politice. Grigorescu îl mustră pe Ceauşescu-Grigorescu: „Dialogul nostru (...) este necesar pentru că există totuşi un adevăr şi o ştiinţă cu care se analizează (...) realitatea socială". Brusc, se produce ceva straniu: Ceauşescu-Grigorescu îşi dă jos masca pe neaşteptate. Acest moment autoreflexiv scoate la iveală mecanismul, în maniera foarfecelor lui Jean-Luc Godard, care marchează tăierea între două scene, ca şi cum menţionarea adevărului îl face pe artist să obosească de artificialitatea jocului. Dialogul este expus ca un monolog imaginar şi nimic mai mult: o formă de îndeplinire a unui vis. Grigorescu admite în faţa camerei că este doar un impostor, sugerând că nu are sens să se continue prefăcătoria, ca şi când s-ar lupta cu „Nu pot continua, voi continua"[10], al lui Samuel Beckett. Îl vedem cum munceşte în plină criză şi continuând, în ciuda situaţiei fără ieşire, în consonanţă cu reflecţia sumbră a lui Theodor Adorno: „din exterior, arta pare imposibilă, dar imanent, ea trebuie continuată"[11]. Artistul pare să râdă scurt de sine însuşi pentru că a orchestrat dialogul şi pe faţa lui proaspăt bărbierită pluteşte un zâmbet, înainte ca expresia sa să redevină fixă; efectul este în cele din urmă mai mult înfiorător decât amuzant. Grigorescu stă aşezat şi îşi ascultă răbdător monologul, aparent urmărindu-şi dublura în încercarea sinceră a acesteia de a explica tot ce este greşit cu sistemul. El reflecta, mai târziu: „Ce m-a apucat de mi-a venit să-mi scot masca şi să mă dau de gol? Gesturile erau deja prea similare. Fără mască, pare ca şi când nu aş fie eu, ci fiul său, Nicu. Mă consolez, gândindu-mă că aşa seamănă unul cu altul ţaranii din acelaşi sat"[12].

Identificarea retrospectivă a artistului, a sinelui său mai tânăr, cu Nicu Ceauşescu trimite la paralele între drama politică şi cea familială (din cei trei copii ai lui Ceauşescu, Nicu a fost cel care s-a lăsat mai mult iniţiat în politică de tatăl său). În ambele cazuri, fiul internalizează discursul tatălui, de la care trebuie să smulgă puterea pentru a ajunge la independenţă. Aici, tatăl şi fiul sunt amalgamaţi unul într-altul, iar artistul, chiar atunci când încearcă să facă pasul înainte şi să joace el însuşi, riscă să recadă într-un rol sau celălalt.

Grigorescu nu a putut prezenta lucrări precum *Dialog cu Tovarăşul Ceauşescu,* pentru prima dată decât după 1989. Fiind „descoperit" târziu, Grigorescu îşi aminteşte că a trebuit să se gândească şi să lucreze din greu „pentru a dovedi că lucrările mele nu sunt moarte, ci vii, contemporane, actuale"[13].

Departe de a fi depăşită, Grigorescu îşi aminteşte că, la vremea respectivă, opera sa timpurie a rămas relevantă, întrucât venise „timpul ca vasta majoritate a oamenilor să îşi dezvolte o opinie politică liberă"[14]. Faptul că a recunoscut relevanţa continuă a proiectului l-a inspirat să îl reia, într-un film de 22'29", intitulat *Dialogul post-mortem cu Ceauşescu*. Dacă, în timpul dictaturii, nu puteai angaja autoritatea în reciprocitatea unui dialog, *Dialogul post-mortem cu Ceauşescu* a încercat să testeze situaţia în România după aderarea la UE. Grigorescu a abordat tema cu o doză sănătoasă de scepticism: „cred şi astăzi că ne lipseşte dialogul. E vorba de dialogul de tip parlamentar: ineficient şi subminat de educaţia şi spiritul comunist. Aşa că este o utopie"[15].

Pe de o parte, Grigorescu atribuie lipsa dialogului moştenirii regimului Ceauşescu, pe de altă parte, el sugerează că lipsa dialogului ar putea fi o problemă structurală legată de însăşi politica parlamentară.

Artistul urmăreşte un scop dublu: „să-l reveleze pe Ceauşescu pe măsură ce trece prin judecata sa după moarte, şi să încerce să înţeleagă ce se întâmplă azi"[16]. *Dialogul post-mortem cu Ceauşescu* (2007) este filmat la Muzeul Naţional de Artă Contemporană din Bucureşti, care se deschisese, pe fundalul unor mari controverse, într-o nouă aripă de sticlă a Casei Poporului a lui Ceauşescu, în 2004. Faptul că Grigorescu a ales acest loc pentru reconstituirea sa a adus asftel toată încărcătura istorică în prim-plan, pregătind scena pentru ceea ce va fi nu atât un remake, cât un nou dialog cu dictatorul, de data asta în contextul României din 2007, anul aderării sale la Uniunea Europeană.[17]

Impedimentele tehnice ale versiunii din 1978 sunt depăşite în *Dialogul post-mortem*: versiunea 2007 este color, nu alb-negru, cu sonor; filmată în exterior, şi nu în spaţiul închis al atelierului; folosind o cameră mobilă, nu una statică; cu ajutorul altor oameni, nu singur. Interesant este că acum sunt două măşti în loc de una – şi acestea s-au mărit la proporţii carnavaleşti.

stânga, dreapta
Ceauşescu, ulei pe pânză, pe plasă zincată, 2007
Elena, ulei pe pânză, pe plasă zincată, 2007

pagina alăturată
Capul agăi Bălăceanu, mulaj de ghips, colorat, 1992

Noile capete sunt mai mari, dar păstrează calitatea neaoşă a măştii originale a lui Ceauşescu. Ceauşescu, mort de mult, rămâne acelaşi. Grigorescu însă s-a metamorfozat, mai complet decât înainte, în fiul dictatorului, Nicu. Continuând să exploreze rolul artistului în ipostaza de copil al socialismului[18], dialogul post-mortem reîntăreşte fuziunea dintre corupţia politică şi drama psihoanalitică a vieţii de familie, în forma pe care aş vrea să o compar cu tragedia lui Shakespeare, *Hamlet*.

Filmul se deschide cu un cadru cu cele două capete plimbate încet pe acoperişul palatului. Când ajung la ultimul colţ, recunoaştem cubul de sticlă groasă, modernist, al MNAC, şi ne dăm seama că trebuie să se afle pe terasă. Capul lui Ceauşescu ne conduce, în tăcere, în echilibru, pe fortificaţii, deasupra hăului, ca şi când ar întârzia în spaţiul liminal dintre viaţă şi moarte; afişează o expresie tristă, în timp ce-şi inspectează fostul imperiu.

Masca Nicu-Grigorescu, cu expresia sa inscrutabilă, urmează şi ea, la câţiva paşi înapoi şi mai jos. Scena este în întregime shakespeariană: Nicu-Grigorescu ne reaminteşte de tânărul Hamlet care urmăreşte fantoma tatălui său pe fortificaţiile de la Elsinore – forţat să o urmărească, dar temându-se în tot acest timp de ceea ce ar putea să-i dezvăluie fantoma şi de faptul că ar putea să îi ceară să sară în gol, după ea. Solemnitatea evenimentului contrastează totuşi cu muzica veselă care răzbate din cafeneaua MNAC. După câţiva paşi, Ceauşescu se întoarce şi Nicu-Grigorescu face acelaşi lucru – camera filmând stângaci fotoliile goale şi umbrelele cu reclame de bere. Personajele nu spun încă nimic. Spiritul neodihnit al tatălui, conducându-şi fiul îngrozit, verifică mai întâi pe îndelete dacă sunt singuri, înainte de a-i mărturisi cumplitul secret al morţii sale. Momentul face ecou la scena din Shakespeare, în care fantoma cere să fie ascultată: „Să nu mă plângi, dar fii cu luare-aminte / La tot ce-ţi voi destăinui”[19]. Aceasta este deci o mărturisire a lui Ceauşescu – o posibilitate post-mortem, pentru sufletul conducătorului ucis, să vorbească. Dar, asemenea fantomei, el nu a venit aici să-şi mărturisească păcatele, ci să-i atragă atenţia fiului său asupra fărădelegii şi să îi ceară răzbunare. Pentru el, este prea târziu: „Şi m-a trimis neuns, nespovedit, / Nepregătit, la marea judecată,/Tăiat când înflorea păcatu-n mine, / Cu nedesăvârşirea-mi toată-asupră-mi.”[20] Fantoma vine să îi ceară lui Hamlet să se răzbune în locul lui: „Nu-ngădui regescul pat al ţării / Desfrâu s-adăpostească şi incest”, înainte să dispară, rostind: „Să nu mă uiţi. / Adio, o adio!”

Dialogul post-mortem al lui Grigorescu îi dă posibilitatea liderului executat să aibă ultimul cuvânt, o altă şansă de a spune adevărul despre cinismul politicii mondiale, din perspectiva unuia care fusese odinioară un jucător extrem de versat.

Nu e nevoie să mai spunem – nu este un dialog real, ci un alt monolog meticulos scenografiat. Grigorescu îl umanizează pe Ceauşescu, refuzând să adopte opţiunea facilă a demonizării şi suprasimplificării. Artistul îşi aminteşte cât de uimit a fost, la un simpozion din 1990, dedicat regândirii culturii din fostul bloc răsăritean, în urma tranziţiei, să observe „cât de repede fusese disecat mitul comunismului şi realismului

socialist; cum toată lumea râdea brusc de Stalin, atât tinerii din Est, cât şi opinia publică din Occident; o grabă de a simplifica şi de a se comporta politic corect, în concordanţă cu noile reguli”.[21] Acesta a fost motivul care l-a făcut să dorească să „performeze istoria fără frică de falsitatea reconstituirii”[22]. Şi acesta este spiritul în care ar trebui să citim decizia incorectă politic a lui Grigorescu de a-i permite lui Ceauşescu să pătrundă în corpul său, pentru a putea fi auzit dincolo de mormânt. În cele din urmă, explică el, diferenţele dintre comunism şi capitalism sunt la fel de irelevante din punct de vedere istoric, ca şi în China zilelor noastre. Cu gesturi agitate, el adaugă: „unde este visul dispariţiei statului în Europa?”

Pe vremuri, în 1974, Grigorescu se afla în mulţime la un mare miting, la care Ceauşescu ţinea un discurs: „Totul a început cu adunarea salariaţilor (mii şi mii, eu i-am însoţit pe nişte profesori de şcoală) în piaţa din faţa clădirii Comitetului Central. Fiecare grup de angajaţi era supravegheat de un șef sindicalist, (care) era dublu angajat, şi al Securităţii; acesta ne-a ţinut acolo până s-a încheiat mitingul şi ne-a dat lozinci care trebuiau strigate la finalul frazelor lui Ceauşescu. El (Ceauşescu) făcea totul de undeva de sus, din clădire, nu-l puteam vedea. Cu toate acestea, era totuşi şi el uman; singurul lucru pe care mi-l amintesc din discursul său a fost surprinzător: «Să cântăm Internaţionala (apoi, în şoaptă), dacă şi-o mai aminteşte cineva!»[23]” În acest moment minunat de cinic, liderul recunoştea că politica sa este o şaradă; el ştia că oamenilor nu le pasă de cerinţele ideologice pe care aveau obligaţia să le exprime şi că asta era irelevant pentru el. Ca într-un spirit de camaraderie, el glumea că nu le cere oamenilor să creadă, ci doar că trebuie respectat protocolul. *Dialogurile cu Ceauşescu* ale lui Grigorescu nu s-au conformat totuşi protocolului. Ele au sugerat că, până când nu vom avea o nouă politică, orice dialog politic nu va fi, în cele din urmă, decât o formă de monolog.

deasupra
Ceauşescu mort, ulei pe tablă de fier, 1992

Note
1 Cariera artistică timpurie a lui Grigorescu a implicat o bună doză de critică din interiorul cadrului oficial: „Când am intrat în Uniunea Artiştilor Plastici (fiecare instituţie devine o a doua familie), am încercat să critic, ca să găsesc limita permisă”. Vezi *Jurnalul lui Grigorescu*, comentariul datat 11.12.2004 în „O versiune a memoriei”, trad. Alex Moldovan, IDEA Arte + Societate, Cluj, 2006, p. 43.
2 Grigorescu în conversaţie cu Anders Kreuger, cu ocazia expoziţiei “Ion Grigorescu şi Lili Dujourie” la Ludlow 38, 29 august 2009, Goethe-Institut New York, Wyoming Building, Manhattan. Disponibil pe: http://www.ludlow38.org/files/wyoming-transcript-ion-grigorescu-anders-kreuger.pdf
3 Grigorescu, „O versiune a memoriei”, p. 43.
4 Grigorescu, „Un copil al socialismului”, „Plural”, nr. 2, 2005, p. 72.
5 Grigorescu, „O versiune a memoriei”, p. 43.
6 El speculează că aceasta ar putea să explice motivul pentru care chiar şi azi, „mulţi oameni mai cred că se trăia mai bine în timpul lui”. Ion Grigorescu în *Conversaţie cu Anders Kreuger*, 2009.
7 Grigorescu, „Un copil al socialismului’, „Plural”, nr. 2, 2005, p. 72.
8 Ibidem.
9 Ibidem.
10 Samuel Beckett, The Unnameable (1953), în S. Beckett, *Molloy. Malone moare. The Unnameable. How It Is, The Grove* ediţia centenară, Vol. II Romane, New York, Grove Press, 2006, publicat prima dată de Grove Press în 1955, p. 407.
11 Theodor Adorno, *Teoria estetică*, trad. Robert Hullot-Kentor, Londra şi New York, Continuum, 1997 prima publicare ca *Asthätische Theorie*, Frankfurt am Mein: Suhrkamp Verlag, 1970, p. 320.
12 Grigorescu în „Conversaţie cu Anders Kreuger”.
13 Grigorescu, „Rezistenţa critică din interior. Irina Cios în conversaţie cu Ion Grigorescu”, Partea 2. Bucureşti, aprilie 2011. În *Performing History. Romania Pavilion at the 54th International Art Exhibition – la Biennale di Venezia 2011*, „IDEA arts + society” #38, 2011, Ediţie specială, p. 74.
14 Grigorescu, „Rezistenţa critică din interior”, p. 74.
15 Grigorescu, „O versiune a memoriei”, p. 43.
16 Grigorescu în „Conversaţie cu Anders Kreuger”.
17 Grigorescu, „Rezistenţa critică din interior”, p. 75.
18 Grigorescu s-a descris pe sine ca pe un Copil al Socialismului, recunoscând: „Am iubit întotdeauna oamenii; poate că prin asta am o datorie de onoare faţă de comunism, chiar faţă de stalinism. Poate că era singura datorie, singura minciună care m-a convins (în familia mea, eram toţi «reacţionari») deoarece «iubirea» fusese furată de la creştinism”. Grigorescu, „Un copil al socialismului”, p. 78.
19 Shakespeare, *Hamlet*, Actul 1, Scena 5, versurile 736-7.
20 Shakespeare, *Hamlet*, Actul 1, Scena 5.
21 Grigorescu, „Rezistenţa critică din interior”, p. 76.
22 *Ibidem*.
23 Grigorescu, extras din Jurnal, datat 11.11.2004. în „O versiune a memoriei”, p. 43.

Impossible Interviews with Ceauşescu: Ion Grigorescu and the Dialogic Imagination

By the late 1970s, Grigorescu recalls feeling frustrated by the state of inner corruption imposed upon him by the impossibility of open dialogue in Romania.[1] *In 1978, in the intimacy of his studio, he recorded the 7'11" film* Dialogue with Comrade Ceauşescu (President of the Socialist Republic of Romania, General Secretary of the Central Committee of the Communist Party) *on 8mm tape.*
Grigorescu imagined being able to interview Ceauşescu: "I tried to put myself in Ceauşescu's place and to imagine how he would answer to the questions that in real life nobody would have dared to ask him".[2]
Of course, Ceauşescu's interviews, such as they were, were always scripted beforehand. The dictator was in the habit of authoring not merely the answers, but also the questions. [3]

Grigorescu recalls that the idea of doing the same on his behalf came to him when he heard about "an interview granted to a British newspaper [that] hadn't come out all right, although Ceauşescu [had] demanded to see and approve all the questions beforehand".[4] He imagined an unscripted and unapproved interview as a way to voice an autonomous political position and to introduce the possibility of dialogue from within a monologic situation. The idea of a dialogue, of separating out two voices, was about "the simple possibility to speak".[5] The undertaking was far from simple. As the artist later recalled: "When you live twenty years with this propaganda, Ceauşescu becomes a kind of Alter Ego".[6]
He imagined an informal scenario: "a conversation in a drunken spree-style: we have had something to eat and to drink and what is there left to do but to exchange heated arguments".[7] The situation is both simple and impossible, its absurdity conveyed by the choice of a title which combines the terms Comrade and President. Grigorescu indulged ironically the sort of sycophantic wish-fulfilment that the cult of the leader encouraged – imagining what it would be like not just to meet the Comrade President in person, but to speak with him, on equal terms. He even went a step further and imagined winning him over, trying his hand at what he called "the art of talking his ears off, pleasing him with jokes", while all the time suspecting that Ceauşescu "wouldn't allow himself to be sweet-talked".[8] The trouble was: "What topics can you discuss with a guy who hides himself, who imposes a hot-air ideology – put on one more coat because I cannot supply enough heat to your homes. Have some hot air, it will do you good! Discuss the components of hot air? (Scientific Communism)".[9] Instead, Grigorescu reinvented Ceauşescu as a man prepared to come clean about how he saw his system working and why the human costs it entailed were nothing in comparison with the progress afforded by his policies. Ceauşescu (played by Grigorescu in a Ceauşescu mask, to whom I'll refer as Ceauşescu-Grigorescu) on our left, is dressed in an oversized suit and striped tie. Grigorescu, the interviewer, on the right, is wearing a cardigan and an unbuttoned shift, with the air of a disheveled intellectual.
The body language on either side of the screen is meticulously thought out. Ceauşescu-Grigorescu's body language is domineering and confident. He sits up straight with his chin held high, the mask maintaining eye contact with the other speaker, and his hands for the most part rest calmly folded in his lap. At one point, he hooks his arm over the back of the chair, affecting a relaxed pose. At times, he gestures in a calculated way, for emphasis, in the manner of someone accustomed to public speaking and the rhetorical strength that can be added to supplement speech by controlled gesticulation. Grigorescu, for his part, appears agitated and altogether more edgy, shifting positions more frequently, scratching his hair or face nervously, glancing over to the right to look at his interlocutor from time to time but then looking away again.
The absence of sound accentuates the role of the body in dialogue. We scrutinize Grigorescu awkwardly deploying all his charms to address his interlocutor, reasoning with him, cajoling him. When 'listening' to Ceauşescu-Grigorescu, he bows his head reverently, thus replaying at the level of the body his internalization of the authoritative discourse. At times, the gestures of the two men become disconcertingly similar. We begin to wonder whether Grigorescu is not responding to and mimicking Ceauşescu-Grigorescu's body language, crossing his hands when he does, then uncrossing them. At other times, the relation between their gestures is inverted: the more confident Ceauşescu-Grigorescu appears, the more hopeless and hunched-over his interviewer. Occasionally, the two appear to be speaking at once: the effect is electric – a quickening of the dialogue and an upping of the political stakes. Grigorescu remonstrates with Ceauşescu-Grigorescu: "Our dialogue (...) is necessary because nevertheless there is a truth and a science with which one analyses (...) social reality". Suddenly, a strange thing happens: Ceauşescu-Grigorescu unexpectedly removes his mask. This self-reflexive moment lays bare the device in the manner of Jean-Luc Godard's scissors that mark a cut between two scenes, as though the mention of truth makes the artist tire of the artificiality of the game. The dialogue is exposed as an imaginary monologue and nothing more: a form of wish-fulfillment. Grigorescu admits to the camera that he is just an imposter, implying that there is no point keeping up the pretense, as though wrestling with Samuel Beckett's "I can't go on, I'll go on'.[10] We see him working though the crisis and continuing, despite the hopelessness of the situation, in line with Theodor Adorno's gloomy reflection: "externally art appears impossible while immanently it must be pursued'.[11] The artist seems briefly to laugh at himself for orchestrating the dialogue and a smile flickers across his clean-shaven face before his expression returns to deadpan; the effect is ultimately more chilling than amusing. Grigorescu sits and listens patiently to his monologue, apparently watching his double earnestly attempting to explain all that is what is wrong with the system. He later reflected: "What comes over me that makes me take off my mask and give myself away? The gestures were too alike already. Without the mask, it looks like I'm not me, but his son, Nicu. I comfort myself thinking that's how peasant's from the

same village resemble one another".[12] The artist's retrospective identification of his younger self with Nicu Ceauşescu points to parallels between the political drama and the family drama (of Ceauşescu three children, Nicu had been the one most willingly initiated into politics by his father). In both cases, the son internalises the discourse of the father, from whom he has to wrest back power in order to achieve independence. Here, father and son are rolled into one, and the artist, even when he seeks to come out and play himself, risks falling back into one role or the other.

Grigorescu was only able to show works such as his *Dialogue with Comrade Ceauşescu* for the first time after 1989. Having been "discovered" late, Grigorescu recalls having to think and to work hard "to prove my works to be not dead but alive, contemporary, actual".[13] Far from being out of date, however, Grigorescu recalls that at that time, the earlier work remained relevant, because this "was the time for the vast majority of people to develop a free political opinion".[14] His recognition of the continued relevance of the project inspired him to revisit it, in a 22'29" film that he called the *Post-Mortem Dialogue with Ceauşescu*. If, under the dictatorship, one could not engage authority in the reciprocity of dialogue, the *Post-Mortem Dialogue with Ceausescu* sought to test the situation in EU Romania. Grigorescu approached his theme with a healthy dose of scepticism: "today still I think that dialogue is lacking. It's the parliament[ary] kind of dialogue: inefficient and undermined by the communist education and spirit. So it is a utopia".[15] On the one hand, Grigorescu attributes the lack of dialogue to the legacy of Ceauşescu's regime; on the other, he proposes that lack of dialogue may be a structural problem connected with parliamentary politics itself. The artist's aims were twofold: "to reveal Ceauşescu as he is going through his judgement after his death and [to] try to understand what is happening nowadays".[16] *The Post-Mortem Dialogue with Ceauşescu* (2007) is filmed at the Bucharest National Museum of Contemporary Art, which had opened, amidst considerable controversy, in a new glass extension of Ceauşescu's House of the People in 2004. Grigorescu's choice of site for his re-enactment thus brought the burden of history into play, setting the scene for what would be not so much a remake as a new dialogue with the dictator, this time in the context of Romania's 2007 accession to the European Union.[17]

The technical shortcomings of the 1978 version are vindicated in the *Post-Mortem Dialogue*: the 2007 version is in colour rather than black and white; with sound; filmed outdoors rather than in the confinement of the studio; using a mobile rather than a static camera; with the collaboration of other people, rather than alone. Interestingly, there are now two masks rather than one though – and these have swelled to carnivalesque proportions. The new heads are bigger but retain the homespun quality of the original Ceauşescu mask. Ceauşescu, long-since dead, remains the same. Grigorescu, however, has morphed more completely than ever before into the dictator's son Nicu. Continuing to explore the role of the artist as a child of socialism,[18] the post-mortem dialogue reinforces the fusion between the corruption of politics and the psychoanalytic drama of family life, in a form that I would like to compare to Shakespeare's tragedy *Hamlet*.

The film opens with a shot of the two heads being carried slowly around the roof of the palace. As they round the final corner, we recognise the thick modernist glass cube of the MNAC and see that they must be on the terrace. The Ceauşescu head leads, in silence, balancing on the ramparts above a sheer drop, as though lingering in the liminal space between life and death; it wears a sad expression as it surveys its former empire. The Nicu-Grigorescu mask, its expression inscrutable, follows along, a few paces behind and below. The scene is entirely Shakespearean: Nicu-Grigorescu recalls the young Hamlet following the ghost of his father along the fortifications of Elsinore – compelled to follow but all the while dreading what the ghost may reveal to him and fearful that he may be asked to follow it over the brink. The solemnity of the event is at odds with the cheerful music emanating from the MNAC cafeteria, though. Every few paces, Ceauşescu turns around and Nicu-Grigorescu does the same - the camera awkwardly taking in empty armchairs and parasols advertising beer. Still the characters say nothing. The restless spirit of the father, leading on his terrified son, takes its' time checking whether they are alone before confessing the terrible secret of its death. The moment echoes that of Shakespeare's ghost demanding a hearing: "Pity me not, but lend thy serious hearing / To what I shall unfold".[19] This, then, is a hearing for Ceauşescu – a post-mortem opportunity for the murdered ruler's soul to speak. But much like the ghost, he has not come to confess his sins, rather, to alert his son to foul play, and to exact revenge. For him, it is too late: "Cut off even in the blossoms of my sin, / Unhous'led, disappointed, unanel'd / No reckoning made, but sent to my account / With all my imperfections on my head".[20] The ghost comes to demand that Hamlet take action on his behalf: "Let not the royal bed of Denmark be / A couch for luxury and damned incest" before departing with the words: "Adieu, adieu, adieu! Remember me".

Grigorescu's *Post-Mortem Dialogue* gives the executed leader the opportunity to have a last word, another chance to come clean about the cynicism of world politics, from the perspective of someone who was once a skilfully adept player. Needless to say, it is not really a dialogue, but another carefully scripted monologue. Grigorescu makes Ceauşescu human, refusing to take the easy of option of simple vilification and oversimplification. The artist recalls how astonished he was at a 1990 symposium devoted to rethinking culture in the former-East in the wake of transition to observe "how fast the myth of Communism and socialist realism had been desecrated; how suddenly everyone was laughing at Stalin, both the youth in the East and the public opinion in the West; a rush to simplify and to act politically correct, according to new rules".[21] It is this, he recalls, that made him want "to perform history with no fear of falsehood of enactment".[22] And it is in this spirit, that we should read Grigorescu's un-politically correct decision to allow Ceauşescu to step into his body in order to be heard from beyond the grave. Ultimately, he explains, differences between Communism and Capitalism are as irrelevant historically as they are in China today. Gesturing wildly, he adds: "where is the dream of the state's disappearance, in Europe?".

Once, in 1974, Grigorescu was in the audience at a mass rally being addressed by Ceauşescu: "It all started with gathering the employees (thousands of them, I accompanied some school teachers) in the plaza in front of the Party's Central Committee building. Each group of employees was accounted for by the Syndicate Head, [who] was a double employee, of [the] Securitate too; he kept us there until the meeting was over and provided us with the slogans which had to be hailed at the end of Ceauşescu's phrases. He (Ceauşescu) was doing everything from somewhere above, in the building, we couldn't see him. Nevertheless, he was human, too; the only thing I remember from his discourse was surprising: he finished by saying "let's sing The International (then, whispering), if anyone remembers it!"".[23] In this marvellously cynical moment, the leader admitted that politics was a charade; he knew that the people had no interest in the ideological claims that they are duty-bound to express, and that this was neither here nor there to him. As though in a spirit of camaraderie, he joked that he did not require the people to believe, only that the protocol should be observed. Grigorescu's Dialogues with Ceauşescu, however, failed to comply with protocol. They proposed that until we have a new politics, all political dialogue will, in the end, just be a form of monologue.

Notes

1 Grigorescu's early artistic career entailed its fair measure of criticism from within the official framework: "Once in the Union of Artists (every institution becomes a second family), I tried to criticize, to find the permitted limit". See Grigorescu's diary entry dated 11.12.2004 in "A Version of Memory" trans. Alex Moldovan, IDEA Arts + Society, Cluj, 2006, p. 43.
2 Grigorescu in conversation with Anders Kreuger on the occasion of the exhibition Ion Grigorescu and Lili Dujourie at Ludlow 38, August 29, 2009, Goethe-Institute New York, Wyoming Building, Manhattan. Available at: http://www.ludlow38.org/files/wyoming-transcript-ion-grigorescu-anders-kreuger.pdf
3 Grigorescu, "A Version of Memory", p. 43.
4 Grigorescu, "A Child of Socialism", *Plural no. 2*, 2005, p. 72.
5 Grigorescu, "A Version of Memory", p. 43.
6 He speculates that this may account for the fact that, even today, "many people today say that we lived better during his time". "Ion Grigorescu in Conversation with Anders Kreuger', 2009.
7 Grigorescu, "A Child of Socialism', *Plural no. 2*, 2005, p. 72.
8 Ibidem.
9 Ibidem.
10 Samuel Beckett, *The Unnameable (1953), in S. Beckett, Molloy. Malone Dies. The Unnameable. How It Is*, The Grove Centenary Edition Vol. II Novels. (New York: Grove Press, 2006 (first published by Grove Press in 1955)), 407.
11 Theodor Adorno, Aesthetic Theory, trans. Robert Hullot-Kentor (London and New York: Continuum, 1997 (first published as Asthätische Theorie, Frankfurt am Mein: Suhrkamp Verlag, 1970)), 320.
12 Grigorescu in Conversation with Anders Kreuger.
13 Grigorescu, "Critical Resistance from Within. Irina Cios in Conversation with Ion Grigorescu', Part 2. Bucharest April 2011. In *Performing History. Romania Pavilion at the 54th International Art Exhibition – la Biennale di Venezia 2011*, IDEA arts + society #38, 2011, Special Issue, p. 74.
14 Grigorescu, "Critical Resistance from Within", p. 74.
15 Grigorescu, "A Version of Memory", p. 43.
16 Grigorescu in Conversation with Anders Kreuger.
17 Grigorescu, "Critical Resistance from Within', p. 75.
18 Grigorescu has described himself as a Child of Socialism, admitting: "I have always loved people; perhaps in this I am duty-bound to communism, even to Stalinism. Perhaps it was the only duty, the only lie that convinced me (in my family, we were all "reactionaries") because "love" had been stolen from Christianity'. Grigorescu, "A Child of Socialism", p. 78.
19 Shakespeare, *Hamlet*, Act 1, Scene 5, Lines 736-7
20 Shakespeare, *Hamlet*, Act 1 Scene 5.
21 Grigorescu, "Critical Resistance from Within", p. 76.
22 *Ibidem.*
23 Grigorescu, diary extract dated 11.11.2004. in "A Version of Memory", p. 43.

TIBOR HAJAS (BUDAPESTA, 3.08 1946 – SZEGED, 24.07 1980)

Text de / Text by
LÁSZLÓ BEKE

A rememora viaţa şi opera lui Tibor Hajas este ca şi cum am comite o impietate: să deranjăm ceva aflat în odihnă veşnică, să mutilăm ceva ce este întreg, să clasificăm ceva inclasificabil şi, etichetându-l ca artă, să degradăm ceea ce a devenit mai mult decât asta, pentru eternitate. În aceste circumstanţe, o expoziţie este la fel de nepotrivită ca orice încercare de a-i interpreta opera. Toată plăcerea artistică se poate transforma în conjuraţie; aceasta presupune însă o metamorfoză dublă: lucrările artistului decedat trebuie transformate mai întâi din relicve în ceva impersonal, deci în opere de artă familiare, iar apoi, din nou, în relicve. Un atare proces nu va altera desigur caracterul finit al lucrărilor, întrucât linia de delimitare dintre tărâmul celor vii şi al morţilor este ireversibilă – procesul este astfel experienţa noastră, şi nu a lor.

deasupra
Make Up Sketches (Detail), 1979. Photo: János Vető

stânga
Conciliation, (Detail), 1979. Photo: János Vető

pagina alăturată
Flesh Painting, (Detail), 1978. Photo: János Vető

Era nevoie de o astfel de filozofie pentru a preciza clar că acesta nu este cazul lui Tibor Hajas. Performanţa lui Hajas *a fost cu siguranţă fără egal*. Parţial, întrucât – spre deosebire de atât de mulţi artişti buni – ceea ce a căutat el de la bun început *a fost* valabilitatea absolută şi irevocabilitatea, iar parţial, deoarece lucrările sale – în ciuda caracterului lor finit – pot continua încă să emită flăcări ce pot arde uşor. În timp ce pregăteam o expoziţie – la urma urmei, în toată incompetenţa mea – am fost incapabil să mă decid dacă, în această confruntare dintre Hajas şi public, trebuie să ne fie frică pentru el sau pentru ei. Probabil că *el* ar fi putut decide asta. În ceea ce mă priveşte, pot spune doar: să îl lăsăm să fie un Exemplu.

Hajas a debutat ca poet la începutul anilor şaizeci, dar alegerea sa nu a presupus nici o angajare faţă de o disciplină artistică îngustă. Ar fi putut la fel de bine să devină regizor de film, profet, revoluţionar, aventurier, explorator – cu aceeaşi intensitate. Faptul că în ultimii săi ani de viaţă s-a întors din ce în ce mai mult spre mediile vizuale – şi în consecinţă, senzuale – (acţiune, fotografie, film, video, performance, grafică) nu face decât să uşureze interpretarea conceptului său personal de poezie: de a învesti forma cu un conţinut care veştejeşte carnea, sacru, final, chiar fatal. El nu a experimentat – cel puţin nu în sensul „tentativelor" făcute de mulţi artişti avangardişti la un moment dat.

Asta explică de ce şi-a distrus atâtea poezii, în timp ce nu precupeţea nici un efort pentru a planifica din timp chiar şi documentele foto pentru ultimele sale performance live. Cu toate acestea, el a fost fără îndoială un adevărat artist avangardist, dar a dat un nou sens acestei atitudini – pentru mulţi oameni extrem de discreditată – prin topirea continuă a unui „conţinut" radical într-o formă dură. Astfel, ceea ce a vrut să realizeze *a fost* o formă clasică închisă, pe care a obţinut-o mereu printr-un singur act definit – fie printr-o rază incidentală de lumină care străpungea o fotografie, o tuşă în creion sau pensulă ori o mişcare rapidă. Dat fiind că tot ceea ce este singular este totuşi prin aceasta nu doar final, ci şi un experiment – el a fost astfel în *acest* sens un artist experimental.

El nu s-a abţinut de la formele care ar fi putut fi considerate accidentale, în sens tradiţional – le-a autentificat, fapt care l-a ajutat, la rândul său, să evite rutina şi soluţiile schematice. Dar dacă cineva e gata să pună în joc o linie, oricât de accidentală, sau o mişcare rapidă a corpului, îngheţat din întuneric cu un flash de lumină de magneziu, atunci trebuie – în opinia lui Hajas – să se şi supună consecinţelor ultime. Într-o disciplină artistică precum este performanceul, a cărui estetică se bazează pe încercarea fizică şi spirituală a artistului, pe modelare, simulare sau pe experienţa reală a pericolului, riscurile presupuse sunt adesea enorme. Folosind o formă dată ca punct de plecare, Hajas a vrut să exploreze *totul*, să depăşească limitele protectoare ale artei şi, împingând la o parte tabuurile umane şi sociale, el a atins uneori o sferă dincolo de uman. Acesta este motivul pentru care consider că opera sa nu are egal, întrucât puţini artişti aleg să asume astfel de riscuri sau, dacă o fac, ei trebuie să fie deplin conştienţi de faptul că, dacă ating un cablu sub tensiune, asta îi poate costa viaţa.

Tibor Hajas era conştient şi dorea acest lucru, iar atingerea interzisă îi aducea o recompensă dublă: anihilarea şi libertatea totală. Libertatea totală, probabil sloganul cel mai monumental pe care avangarda ar putea să îl evoce în ochii omenirii, dar care era, desigur, incapabil să se materializeze în termeni practici din punct de vedere social. Influenţa lui Tibor Hajas a fost astfel condamnată să rămână limitată, dar un lucru e cert: toţi cei care l-au întâlnit ori s-au confruntat cu lucrările lui nu aveau cum să nu simtă această atingere a libertății totale. (E o altă chestiune, dacă acest lucru a fost realizat total, iar în acest caz, dacă a inspirat teamă.)

Acest fenomen a fost cu atât mai măsurabil, cu cât, la auzul veştii morţii sale, toţi cei care l-au cunoscut nu au putut să se împiedice să nu se gândească la sinucidere. NU, EL NU S-A SINUCIS, cu toate energiile autodistructive care sălăşluiau în el, fiind limpede că, după o serie de performanceuri publice cumplite şi frumoase (trebuie să fi fost o practică determinată de premoniţie), el atinsese în cele din urmă o perioadă creativă relativ fericită. Şederea sa la colonia artistică de la Make i-a dat prilejul să studieze posibilităţile serigrafiei – un mediu care îi rămăsese inaccesibil până atunci şi de care s-a folosit imediat pe deplin. Cu doar câteva site de mătase şi plăci gravate la ofset, el a creat din nou ceva final şi irevocabil. Plasate într-un mod tragic, din punct de vedere concret, gravurile găsite împrăştiate în jurul maşinii răsturnate a lui Hajas erau toate modele, de un roşu sângeriu ale propriului său corp.

Budapesta, 19 octombrie, 1980

P.S. Aşa cum am precizat mai sus, nu pot şi nu doresc să consider această expoziţie sau acest articol ca pe o evaluare artistică definită. Lunile care au trecut recent nu au fost suficiente ca să transforme lucrările lui Tibor Hajas în relicve. Cu toate acestea, acest catalog nu furnizează datele principale referitoare la activităţile sale. O cronică relativ detaliată a performanceurilor sale, scrisă înaintea morţii sale şi aprobată de el personal, a fost – mai mult decât atât – publicată în 1980 în numărul 10 al „Mozgo Vilag".

Text recuperat din catalogul *Hajas Tibor 1946-1980*, Ed. László Beke, György F. Széphelyi. Magyar Műhely – d'atelier, Paris, 1985, pp. 5-6.

Tibor Hajas (Budapesta, 3.08 1946 – Szeged, 24.07 1980)

To recall the life and works of Tibor Hajas is to commit trespass: disturb something which is definitely at rest, mutilate what is whole, classify that which is unclassifiable and, by labeling it as art, degrade what has for eternity become more than that. Under these circumstances, an exhibition is just as inadequate as any attempt to interpret the oeuvre. All artistic pleasure can change into conjuration; this, however, supposes a double metamorphosis: the works of the dead artist must first be transformed from relics into impersonal and thus familiar works of art and then back into relics again. Such a process will of course not alter the finite character of the works, as the dividing line between the realm of the living and the dead is irreversible - the process is thus our experience not theirs.

Such philosophizing was needed to make clear that this is not the case of Tibor Hajas. Hajas' achievement was surely unparalleled. Partly because - in contrast to so many other good artists - what he sought from the start was absolute validity and irrevocability and partly because his works - despite their finite character - can still continue to give off flames which may easily scorch. While preparing this exhibition I - incompetent myself after all - was unable to decide whether, in this confrontation between Hajas and the public, one had to fear for him or them. He probably could have decided. For my part I can only say: let him be an Example.

Hajas started out as a poet in the early 1960's but this choice did not entail any commitment to a narrow artistic discipline. He could equally have became a film director, prophet, revolutionary, adventurer, explorer - with the same intensity. The fact that in his last years he increasingly turned towards visual -and consequently sensual - media (action, photography, film, video, performance, graphics) only makes it easier to interpret his personal concept of poetry: to invest form with flesh-searing, sacred, final, even fatal contents. He did not experiment - at least not in the sense of the "tentatives" made by many avant-garde artists at one time. This explains why he destroyed so many of his poems, whereas he spared no pains in pre-planning even the photo documents of his last "live" performances. He was, nonetheless, undoubtedly a genuine avant-garde artist but gave a new meaning to this - to many people highly discredited - attitude by relentlessly burning radical "contents" into hard form. Thus what he really strove for was a closed classical form that he always attained by a single definite act - be it an incidental beam of light piercing the photo, a pencil or brush stroke or a rapid movement. As, however, everything which is singular is thereby not only final but an experiment as well - so in this sense he was an experimental artist. He did not abstain from forms that in a traditional sense would be considered accidental - he authenticated them, which in turn helped him to avoid routine and schematic solutions. But if someone is ready to venture a line, however accidental, or a rapid movement of the body, frozen out of the darkness by a flare of magnesium light, then he must - Hajas felt - also submit himself to the ultimate consequences. In an artistic discipline like performance, whose aesthetics are based on the physical and spiritual trial of the artist, on modelling, simulating or actually experiencing danger, the risks entailed are often enormous. Using a given form as a starting point, Hajas wanted to explore everything, to exceed the protective limits of art and, sweeping aside human and social taboos, he sometimes attained a sphere beyond the human. This is indeed why I consider his work unparalleled, as few artists choose to assume such risks or, if they do, they must be clearly aware that touching live wire can cost them their lives. This was something Tibor Hajas knew and wanted and the forbidden touch brought him its double reward: annihilation and total freedom.

Total freedom, perhaps the most monumental slogan that the avant-garde could conjure up before the eyes of mankind but which it was, of course, unable to materialize in socially feasible terms. Tibor Hajas' influence was thus also condemned to remain limited but one thing is certain: everyone who met him or was confronted with his works could not but feel this touch of total freedom. (It is another matter whether this was fully realized and, if so, whether it inspired fear.) This phenomenon was all the more measurable as on the news of his death all those who had known him could not help but immediately think of suicide. NO, HE DID NOT COMMIT SUICIDE, despite all the self-destructive energies working within him and it was even clear that after a series of tormenting and beautiful public performances (it must have been practice urged by premonition) he had finally attained a relatively happy creative period. His stay at the artistic colony of Make provided him with an opportunity to study the possibilities of serigraphy—a medium which had hitherto remained inaccessible to him and which he immediately took full advantage of. With but a few silkscreens and offset prints, he again created something final and irrevocable. Put in a concretely tragic way. the prints found scattered around Hajas' overturned car were all blood red patterns of his own body.

Budapest. October 19, 1980

P.S. As I made clear above, I cannot and do not wish to consider this exhibition or article as a definite artistic appraisal. These last few months have not been long enough to transform Tibor Hajas' works even into relics. Nonetheless, this catalogue does provide the main data concerning his artistic activities. A relatively detailed review of his performances, written before his death and personally approved by him was, moreover, published in the 1980 / 10 issue of Mozgo Vilag.

First published in the catalogue: *Hajas Tibor 1946-1980*, ed. by László Beke, György F. Széphelyi. Magyar Műhely – d'atelier, Paris, 1985, pp.5-6

ALEXANDRU ANTIK: „VISUL N-A PIERIT”

Text de / Text by
ADRIAN GUȚĂ

„M-am amuzat într-o discuție recentă, când îmi dezvăluiai strategia expoziției pe care urma s-o deschizi la Centrul Cultural al Republicii Ungare în București, să văd mai multe hârtii răsfirate în fața artistului, decât în fața criticului. Nu îți este străină plăcerea textului. Dimpotrivă. Dar nu te rătăcești pur și simplu în labirintul lecturilor. Te lupți adesea întru eliberarea duhului textului. E vorba tot de un fel de alchimie, așa cum ai încercat și în ipostaza ceramistului.” Scriam aceste fraze în 1996, făceau parte dintr-un fel de scrisoare adresată lui Alexandru Antik, redactată în preajma deschiderii personalei bucureștene a artistului din acel an, pe care am publicat-o în Texte despre generația ’80 în artele vizuale *(Editura Paralela 45, 2001).*
Și ar mai fi ceva în legătură cu aceeași expoziție, intitulată Viziune-Memorie-Reconstituire ’77-’94.
Când Antik m-a întrebat, la un moment dat, dacă vreau să vorbesc la vernisaj, i-am propus să înlocuim obișnuitul discurs cu un performance pe care să îl realizăm împreună. A acceptat și așa am ajuns la acțiunea care a constat în dialogul nostru textual și gestual, care a surprins, deloc neplăcut, publicul.

deasupra
Alexandru Antik, *Visul n-a pierit,* performance, durata: 35 minute, asistenţi: Elisabeta Stan, câţiva membri ai Atelierului 35, 1986, Pivniţa Muzeului Farmaciei, Sibiu. Fotografii: Radu Igazság; Fotomontaj: Alexandru Antik.

Alexandru Antik este un artist conceptual, opțiune care a început să se formuleze încă de la sfârșitul anilor '70, când aceasta se afla deja în miezul unor intervenții ale sale în cadrul Atelierului 35 din Cluj – a se vedea *Depozitul trăirilor* (1977), instalație și prezentare de Alexandru Antik și Gábor Szörtsey, ori *Monolog în întuneric* (1978), text (material sonor) și proiecție de diapozitive.

Artistul a acordat de timpuriu prioritate gândirii artistice, în raport cu producerea obiectului de artă. Abordarea conceptuală a obiectului, coroborată cu experimentarea unor materiale, a unor transformări, atribuirea unor calități organice materiei de lucru, atenția arătată formelor embrionare s-au regăsit în *Ipotezele de obiecte* (1979-1982) propuse de fostul absolvent al secției de ceramică de la Institutul de Arte Plastice „Ioan Andreescu" din Cluj, care studiase cu Mircea Spătaru și Ana Lupaș. Apropiindu-se de parametrii artei procesuale, Antik a prezentat în 1983, ca manifestare în cadrul Atelierului 35, ceea ce a numit *Alchimia ceramistului* (acțiune).

Așa cum afirmă și artistul, prima sa acțiune propriu-zisă a fost *Cine ești? / Ce ești?*, desfășurată după vernisajul Expoziției Naționale a Tineretului care a avut loc la Cluj în 1980; a beneficiat și de sprijinul unor asistenți, a încercat să stimuleze publicul cu o serie de inscripționări ale unor concepte ale neoavangardistului Wolf Vostell, însă interactivitatea care ar fi completat statutul de happening al manifestării nu s-a finalizat.

Concentrarea asupra propriului corp / ființe cu universul său de trăiri și expresii a devenit manifestă încă de la *Exercițiile body art* din 1982-1983. Mărturisește că în acea perioadă era influențat de „teatrul sărac" al lui Grotowski și că a încercat să valorifice, în primul dintre Exerciții..., și experiențele sale de practicant yoga.

Marea încercare a fost însă performanceul din 1986, *Visul n-a pierit*, desfășurat în condiții *underground* la propriu (în pivnița Muzeului Farmaciei din Sibiu) – dincolo de faptul că era un reper de artă alternativă, atât la nivelul limbajului, cât și al atitudinii. Intervenția a avut loc în contextul colocviului de artă și critică tânără organizat de Liviana Dan sub semnul Atelier 35 și cu sprijinul Anei Lupaș, secondată de Octav Grigorescu, în calitatea lor de reprezentanți ai Uniunii Artiștilor Plastici. Într-un videointerviu pe care i l-am luat artistului, împreună cu Vlad Ionescu, în 2009, în campania de documentare pentru alcătuirea unei arhive Atelier 35, Antik a confirmat că structurarea și caracterul ritualic al acțiunii au fost în parte inspirate, însă mai degrabă filtrat, de acționismul vienez. A fost atunci un moment de reală, directă întâlnire conflictuală între artă / artist și putere, odată cu intrarea unui „reprezentant al autorităților" în spațiul de desfășurare al acțiunii și întreruperea acesteia înainte ca artistul să termine de scris cu funinginea lumânării, pe zid, cuvintele-titlu de mai sus.

Acest performance, intens, șocant pentru un public încă neobișnuit pe atunci cu variante de mare angajament fizic și emoțional ale artei corporale, a avut în miezul său conceptual condiția artistului și condiția umană în circumstanțe opresive, libertatea de expresie și dorința de puritate spirituală. Poate că nu este lipsită de sens și o trimitere la funcția șamanică, tămăduitoare a artei, pe care traseu ajungem la încă un posibil model: Beuys, a cărui creație este privită cu simpatie și respect de către Antik... O parțială reluare a ideilor din acțiunea de la Sibiu s-a înfăptuit, cu adaosul unei dramatice note personale, prin environmentul și performanceul puse în operă la Budapesta în 1992, în subsolul Galeriei Transfoto (din nou un spațiu *underground*), cu titlul *În contralumină.*

Începând din 1993, odată cu participarea sa – e vorba de instalația multimedia *Închisoarea Fanteziei* – la prima anuală a Centrului Soros pentru Artă Contemporană din București, și anume *Ex Oriente Lux*, Alexandru Antik a deschis un nou capitol în creația lui, acela al lucrului cu new media, ceea ce avea să evolueze spre studiul și interpretarea, în operă, a raportului dintre corpul uman / registrul biologic, și noile tehnologii, tematică ce îl preocupă pe artist până în anii care ne apropie de prezent (spre exemplu, *Articulation Error*, video, 2008, ori *Scenă de laborator*, montaj foto digital, 2013). Una dintre cele mai spectac-

deasupra
Alexandru Antik, ***În contralumină,*** acțiune. Durata: 5 h; eveniment prezentat în cadrul expoziției ***Az idegen szép (Străinul e frumos),*** 1992. Subsolul spațiului Transfoto Galerie, Budapesta. Fotografie: Tibor Zátonyi.

dedesubt
Alexandru Antik, *Cine eşti/ Ce eşti*, acţiune,_Cluj, 1980_det 1

uloase acțiuni, ca angajament fizic și implicare a tehnologiei, a fost *Control in training* (1997), în care problematizarea s-a referit, cum sublinia și autorul, la locul pe care îl ocupă imaginația „într-o lume tehnologică și digitală”, la șansele acesteia și stimulările de care are ea însăși, imaginația, nevoie. A fost apreciată și o altă contribuție a artistului în zona new media, animația interactivă *Zambacalamba Net v.2* (2002), realizată împreună cu Dragoș Ștefan.

Revenind la expresia corporală propriu-zisă, una dintre acțiunile cu mare impact emoțional a fost *Abandonarea pielii* (1996), pusă în scenă la Teatrul Maghiar „Csiki Gergely“ din Timișoara, în cadrul Festivalului Internațional de Performance *Zona 2*, organizat de Ileana Pintilie. Semantica acestei desfășurări de gesturi era una generoasă, trimițând în primul rând la schimbarea de viziune ce intervine la un moment dat în creația unui artist. Antik a participat și la Festivalul Internațional de „Artă vie” (terminologia organizatorului, Ütő Gusztáv) AnnART, ediția a VIII-a, din zona Lacului Sfânta Ana, cu acțiunea, în doi, *Oscilație de după-amiază* (1997).

Alexandru Antik este un dinamic partener de discuție, adesea surprinzător prin asocierile de idei pe care le face, care te provoacă, te îndeamnă să-ți mobilizezi accentuat propriile circuite. Chestionează noțiuni, situații, se raportează interogativ la subiecte ce păreau clarificate, stabilizate. Gândirea lui e vie, naște mereu întrebări care hrănesc proiectele artistului, cercetează realitatea, memoria. Alexandru Antik este un artist contemporan în sensul profund al cuvântului, se află într-o permanentă mișcare între coordonatele trecutului, prezentului și viitorului.

Alexandru Antik: "The Dream Has Not Died"

"I found it amusing, during a recent discussion, when you unveiled to me the strategy of the exhibition you were about to open at the Cultural Center of the Republic of Hungary in Bucharest, to see more sheets of paper spread before the artist, rather than before the critic. The pleasure of the text is not alien to you. On the contrary. But you simply do not get lost in the labyrinth of readings. You often fight to free the soul of the text. This is also a kind of alchemy, like you tried as a ceramist." I wrote this in 1996, part of a letter to Alexandru Antik, drafted around the time of the opening of his personal show in Bucharest that year, which I published in *Texts about the 80s Generation in Visual Arts* (Paralela 45 Publishing House, 2001). And there is another thing about that exhibition, titled *Vision-Memory-Reconstruction '77-'94*. When Antik asked me, once, if I wanted to speak at the opening, I proposed to replace the usual speech with a performance that we would do together. He agreed and that's how we got to the action which consisted in our textual and gesture dialogue, which was a pleasant surprise for our audience.

Alexandru Antik is a conceptual artist, an option which started being formulated as early as the end of the '70s, when this option was already at the heart of some of his interventions as part of the Workshop 35 in Cluj – such as *The Warehouse of Feelings* (1977), an installation and presentation by Alexandru Antik and Gábor Szörtsey, or *Monologue in The Dark* (1978), text (sound material) and slides projection.

The artist has granted priority to artistic thought over the production of the art object since an early stage. The conceptual approach to the object, corroborated with the experimentation of materials, of transformations, the attribution of organic qualities to the matter at work, the attention granted to embryo forms, all these are found in *The Hypotheses of Objects* (1979-1982) proposed by the former graduate of the ceramics section of the "Ioan Andreescu" Fine Arts Institute in Cluj, who had studied with Mircea Spătaru and Ana Lupaș. Getting closer to the parameters of process art, Antik presented in 1983, as an event waiting Workshop 35, what he called *The Alchemy of the Ceramist* (action).

As the artist himself says, his first real action was *Who are you?/What are you?*, performed after the opening of the National Youth Exhibition which took place in Cluj in 1980; he also benefited from the help of some assistants, he tried to stimulate the audience with a series of burnings of concepts belonging to Neo-avant-garde artist Wolf Vostell, but the inter-activity which would have completed the happening status of the event did not materialize.

The concentration on his own body / being with his universe of feelings and expressions became manifest as early as the *Body Art Exercises* of 1982-1983. He confessed that at that time, he was influenced by Grotowski's "poor theatre" and that he also tried to turn into account, in the first of the Exercises, his experiences of a yoga practitioner.

However, the great trial was the 1986 performance *The Dream Has Not Died*, which was done in truly underground conditions (in the cellar of the Pharmacy Museum in Sibiu) – not to speak of the fact that it was a landmark of alternative art, both at the language level and in point of the attitude. The intervention took place as part of the young art and criticism colloquium organized by Liviana Dan under the sign Workshop 35 and with the support of Ana Lupas, seconded by Octav Grigorescu, as representatives of the Visual Artists Union. In a video interview I made with the artist, together with Vlad Ionescu, in 2009, during the research campaign aimed to put together a Workshop 35 archive, Antik confirmed that the structuring and the ritual character of the action were partly inspired, but actually rather filtered, by the Viena actionism. That was a moment of genuine, direct conflicting encounter between art/artist and the powers that be, when a "representative of the authorities" entered the space where the action was taking place and he interrupted it before the artist finished writing on the wall, in candle soot, the afore/mentioned title words.

This intense performance came as a shock to an audience not yet used to variants of great physical and emotional arrangement of body art, and it had in its conceptual midst the artist's condition and the human condition in oppressive circumstances, the freedom of expression and the wish for spiritual purity. The reference to the shamanic, healing function of art might not be out of place, and on this track we reach another possible model: Beuys, whose creation is regarded with empathy and respect by Antik... A partial revisiting of the ideas from the Sibiu action was made, with the addition of a dramatic personal touch, through the environment and performance staged in Budapest in 1992 in the basement of the Transfoto Gallery (again an underground space), with the title *In Counter-Light*.

Starting 1993, with his participation – the multimedia installation *The Prison of Fantasy* – in the first annual show of the Soros Center for Contemporary Art in Bucharest, *Ex Oriente Lux*, Alexandru Antik opened a new chapter in his creation, that of work with the new media, which evolved towards the study and interpretation in his work of the relationship between the human body / the biological realm, and the new technologies, a topic that has been preoccupying the artist until recent years (for instance, *Articulation Error*, video, 2008, or *Lab Scene*, digital photo montage, 2013). One of his most spectacular actions, in point of physical commitment and involvement of technology, was *Control in training* (1997), in which the focus was, in the author's words, on the place occupied by imagination "in a technological and digital world," on its chances and the stimulations that imagination itself needs. Another new media contribution of the artist has also enjoyed success, namely, the interactive animation *Zambacalamba Net v.2* (2002), made with Dragoș Ștefan.

Returning to the body expression proper, one of the actions with great emotional impact was *The Abandoning of the Skin* (1996), staged at the Hungarian Theatre "Csiki Gergely" in Timișoara, during the International Performance *Festival Zone 2*, and organized by Ileana Pintilie. The semantics of the unfolding of gestures was generous, with reference first of all to the change of vision which comes up at a given point in an artist's creation.

Antik also participated in the International Festival "Living Art" (as coined by the organizer, Ütő Gusztáv) AnnART, the eighth edition, in the area of the St.Ana lake, with the duo action Afternoon Oscillation (1997).

Alexandru Antik is a dynamic partner of discussion, often surprising through the associations of ideas that he sparks off, which are challenging, prompting one to set their own circuits into motion. He questions notions, situations, he raises question marks on subjects which had seemed clarified, stabilized. His thinking is alive, it always emanates questions which nurture the artist's projects, and he scrutinizes reality, memory. Alexandru Antik is a contemporary artist in the profound sense of the word; he is in permanent movement between the coordinates of the past, present and future.

deasupra
Alexandru Antik, *Abandonarea pielii*, performance, durata: 6.30 minute, Zona 2, Festival Internaţional de performance, 1996. Sala de spectacol a Teatrului Maghiar "Csiki Gergely" din Timişoara. Fotografii: Károly Elekes
Alexandru Antik, *Control in training*, instalaţie mixed media şi performance. Durata: 8 minute. Akcja – Festival Internaţional de Artă, Galeria Bunkier Sztuki, Krakow (PL), 1997. Foto: Artur Tajber

FRAGMENTE DESPRE *PERFORMANCE* ÎN SECUIME

Text de / Text by
MIKLÓS SZILÁRD

În istoriografia artei din fostele țări socialiste, o atenție privilegiată se acordă practicilor body art *și* performance. *Asta mai ales în România, unde grație cenzurii, abundă povestirile eroice care egalează diverse practici artistice progresiste cu gesturi politice de rezistență*[1]*, cele mai captivante fiind diferitele forme de expresie corporală folosite de artiști, ce rezistă puterii represive și supravegherii panoptice a statului totalitar sau chiar lansează provocări la adresa lor prin strategia afirmării subversive, prin supraidentificarea până la absurd cu ideologia statală* (overidentification) *– creând în ambele cazuri o stare de disconfort în interiorul aparatului de control.*

deasupra
Ágnes Evelin Kispál, *Lupte de tăbliță*, 2012, performance, Eruptio 10, Sfântu Gheorghe. Foto: Attila Toró

pagina alăturată, de la stânga la dreapta
Gusztáv Ütő, Réka Kónya, *Lista*, 1996, performance, imagine din archiva video, AnnART 7, lacul Sfânta Ana, Fundația Etna
Demontarea „centrului AnnART”, 1993, imagine din archiva video, AnnART 4, lacul Sfânta Ana, Fundația Etna

Problemele situării, ale denumirii și ale guvernării se află în centrul artei performance și o animă pe întreg parcursul istoriei sale variate. Dincolo de opoziţia dintre situaţia vie, cu promisiunea acesteia de a exista doar în prezent, și documentele, artefactele care o precedă sau rămân în urma ei, performance face parte dintr-un proces prin care participarea și responsabilizarea publicului, apelul la acesta pentru a interveni sau a-şi aminti încearcă să se contrapună muzeificării artei și a modurilor de reprezentare prin care se acumulează valoare prin artă altundeva decât în producția performativă a subiectivităţii. Acest altundeva are potențialul de a fi locul unei comunităţi funcţionale, și nu doar un teritoriu de stăpânit pentru istoria artei.
În acest sens, energia cu care apare arta performance în primii ani de după schimbarea de regim din România este paralelă mai degrabă cu vectorii politici ascendenți ai societății, decât cu cei culturali, care ajung să traverseze societatea doar ulterior, prin ideologia artei contemporane.

*

„Singura noastră șansă este să ne fim propriile noastre instituții", spune Imre Baász într-un interviu din 1991. Baász a ajuns la Sfântu Gheorghe după 1968, în urma reformei teritoriale a țării, prin care s-au creat noi județe în România. Așa s-a întâmplat că desemnarea noilor reședințe de județ, cum ar fi Sfântu Gheorghe pentru județul Covasna, a creat noi posibilități de carieră. Pentru Baász, în speță, un post la muzeu. Rezultatul acestei politici culturale fusese un influx de intelectuali la nivelul orașului, ceea ce a dinamizat această scenă culturală provincială. Dintr-o suită de interviuri cu mai mulţi actori implicați, reiese că se simţea o anumită libertate în organizarea culturală din oraș[2] (situat în Secuime, unde minoritățile maghiare trăiesc în blocuri omogene, în comparaţie cu restul țării). Unii spun că regiunea era folosită ca vitrină, în timp ce în alte zone ale țării se practica o politică a omogenizării și încălcarea drepturilor fundamentale ale minorităţilor. Datorită acestei relative relaxări a politicii culturale din Sfântu Gheorghe, a fost posibilă organizarea unei expoziții intermedia de amploare – *Medium*, 1981 – aici, și nu la Târgu Mureș, orașul la care s-au gândit inițial Baász și colegii lui din gruparea MAMŰ. Retrospectiv, în catalogul ediţiei a doua a expoziţiei – *Medium 2* (1991) –, Baász scrie: „În ciuda împrejurărilor sociale și culturale iraționale ale acelor vremuri, prima expoziție *Medium* din 1981 a influențat cu o forță intelectuală și o conduită artistică determinantă tendințele artistice ale următoarelor decenii.
Un element important al expoziției din 1981 a fost faptul că, în marea lor majoritate, operele expuse se aflau în contradicție, prin punctul lor de vedere asupra creației, cu paradigmele demagogice ale politicii artistice oficiale. Expoziția din 1981 a fost trecerea în revistă a spiritului de «gherilă»."

*

După moartea tragică şi neașteptată a lui Baász în 1991 organizarea festivalului AnnART și expozițiile *Medium* (ambele proiecte legate de activitatea lui) au continuat sub egida fundației care i-a preluat numele. Aceasta fusese perioada ascensiunii societății civile. Se poate observa o tendinţă de trecere a administrării culturale din mâinile statului în cele ale organizațiilor nonguvernamentale, asta fiind valabil şi în ce privește perpetuarea şi sistematizarea artei aşa-zis progresiste. Mihály Jánó, primul director numit, după schimbarea de regim, în fruntea Inspectoratului Județean pentru Cultură (o instituție care își va pierde treptat funcția) şi Gusztáv Ütő – un apropiat colaborator al lui Baász – preiau ștafeta organizării și a dezvoltării instituționale în fruntea fundației care va purta numele lui Baász – Ütő, un artist *performativ* înnăscut, al cărui corp poartă memoria a sute de acțiuni, transmite și azi, prin prezența sa fizică, sentimentul disciplinei corporale a unui coregraf – este şi un arhivist. În arhiva sa de la Fundaţia ETNA se pot găsi, pe lângă documente foto și video ale acțiunilor desfășurate în regiune, materiale-document de la artiști și de la organizații partenere, cărți și reviste, corespondență și schițe de proiecte, liste de achiziții, dosare de candidatură și rapoarte, precum şi documente de înfiinţare a diverse organizaţii, scopurile și regulamentele lor de bază, contribuții de la membrii activi și onorifici ai Fundației de Artă BAÁSZ – devenită inactivă câţiva ani după înfiinţare și urmată de Fundația ETNA.

*

În *Acționismul în Secuime*, cartea sa apărută recent în limba maghiară[3], Gusztáv Ütő folosește un termen prin care intenționează să surprindă esența mișcării de artă acționistă din Transilvania. „Ariergarda", un termen diametral opus avangardei, este în esență conservatoare, adică își orientează propriile acțiuni în raport cu câștigurile unor valori deja dobândite, devenite clasice. Ariergarda este articulată în volum prin întărirea unui patriotism local etnicizat, creștin sau extrem de respectuos față de credințele religioase și conservator față de familie, moștenire. Aceste idei sunt întrețesute în carte. Nu insistent, dar ele reapar în puținele locuri în care se încearcă o sintetizare a ceea ce s-a produs în termeni de acționism în re-

giunea descrisă informativ, dar destul de sumar. Întrebarea ce este tradiția care se configurează din istoria performance-ului din regiune ne conduduce la sciziunea dintre modelarea cetăţenilor (prin arhivă, de exemplu, sau prin transmiterea muzeală a valorilor) și capacitatea unei comunități de a se autosesiza.

Mai multe generații consecutive din Secuime au „socializat" prin performance, spune Ütő. De la primele festivaluri AnnART, din anii 1990, până la seriile de Întâlniri Interregionale de Artă Acționistă – ERUPTIO (2003-2012), o comunitate de artiști și tineri entuziaști din oraș s-a implicat în organizare, a practicat performance-ul și a perpetuat, la rândul ei, acest cadru organizatoric.

La început, acesta se suprapunea cu sentimentul euforic de deschidere din cadrul întregii societăţi româneşti. Exista un interes faţă de această formă directă de exprimare, un „sentiment al sincronicității cu lumea occidentală". Mulți erau activi în acțiunea de a produce documentele festivalului, făceau montaje video, bricolau cataloage cu ajutorul fotocopiatorului.

*

Cu ocazia evenimentui ERUPTIO X. din 2012 (Întâlniri Interregionale de Artă Acționistă), Ágnes Evelin Kispál a participat cu o acțiune la plăcuța bilingvă de la ieșirea din oraș. La lăsarea serii, îmbrăcată în haine negre, cu glugă pe cap și fața acoperită, ea golise un spray îndreptat spre tablă. După o alegere precis deliberată, a folosit un deodorant pentru bărbați – STR8 –, al cărui ambalaj poartă inscripții precum „challenge", „passion", „self confidence", „freedom", „authenticity". Potrivit artistei, era important ca deodorantul să fie pentru bărbați, fapt ce dădea autoritatea necesară acestui act. Această acțiune se înscrie în lunga serie a acțiunilor „eroice" prin care tăblițele bilingve de la ieșirea din localități sunt vopsite, acoperind denumirea lor fie în maghiară, fie în română. Această caricatură a luptei identitare prosteşti, care se bazează pe excluderea reciprocă a celuilalt, se întâmplă în timp ce în alte orașe din țară, cum ar fi Clujul, amplasarea plăcuțelor bilingve este împiedicată prin referirea la o lege ce stipulează că, pentru punerea în practică a acestora, numărul locuitorilor minoritari trebuie să depășească pragul de 20%, în timp ce în discursul oficial al oraşului se propagă caracterul „multicultural" al acestuia.

*

Început în 2005, proiectul *Muzeul Portabil al Spațiilor Intermediare*[4], inițiat de Nemere Kerezsi, servește ca un exemplu pentru o *geografie critică*, un concept muzeal performativ, care aduce lucrări autonome în diverse spații, practicând astfel și o cartografiere proprie.

Colecția cuprinde momentan 25 de lucrări ale unor artişti din diverse generaţii, selecționate sau propuse special pentru conceptul spațiilor intermediare. Aceste lucrări sunt puse într-o dinamică între locurile și comunitățile în care sunt aduse și expuse pe paravan împachetabil. Printre acestea se numără școli, centre culturale și diverse spații publice și private. Tinerilor artiști din Sfântu Gheorghe li se pare firesc să apeleze la performance. Este o obișnuință care le-a venit din experiență. Nemere Kerezsi a organizat, împreună cu Arnold Musat, Zilele de Performance la Liceul de Artă (în 1996 și 1997).

*

Barnabás Vetró îşi scrie CV-ul în cadrul unui performance video (CV, 2002). Aici el re-joacă pentru camera video trei scene de divertisment, pe care erau nevoiți să le joace elevii mai mici dintr-un cămin, pentru înveselirea celor mai mari. Scenele implicau dans, pescuit în toaletă și împingerea cu capul a unui bagaj, în patru labe. Această ultimă scenă este filmată din două unghiuri. Unul aminteşte de filmările „Big Brother", din colțul de sus al camerei, de unde se arată întreg spațiul închis al apartamentului în care se desfășoară acțiunea. Celălalt e obţinut prin aşezarea camerei video direct pe bagaj. Această imagine captează părţile apartamentului în fundal, care intră și ies din cadru aproape mecanic, iar bagajul, ca un loc fix de care este ancorată privirea noastră, se accentuează și dă impresia unei planete. Barnabás Vetró este unul dintre artiștii care au inițiat și Spațiul Expozițional de Artă Contemporană MAGMA[5] de la Sfântu Gheorghe (împreună cu Ágnes Evelin Kispál și cu Attila Kispál).

Acest proiect este unic printre spațiile de artă contemporană a ultimilor ani, din România. Fiind încadrat într-o instituție publică, el are o oarecare autonomie față de logica pieței sau a incoerenței programelor de finanțare.

*

Rețeaua instituțională a performance-ului, din care făcea parte și AnnART, a părut mult timp anacronică. Perpetuarea în izolare a performance-ului în relație cu imaginarul instituțional care se exersează prin artă ar merita analizată cu atenție.

Interesul înnoit pentru performance în *mainstream*-ul artei contemporane încearcă să reacaparezе ceva din rezistența acestuia. Acest lucru nu e posibil însă doar prin izolarea temei corpului (care se comportă mai radical), ci abia prin analiza modului în care întreg fenomenul *performance*-ului se configurează în relație cu perspectiva emanciparii politice.

1 *Vector – critical research in context. Exhibiting the "Former East": Identity Politics and Curatorial Practices after 1989. A Critical Reader*. Ed. Cătălin Gheorghe, Cristian Nae. Universitatea de Arte „George Enescu", Iași, 2013.
2 Eszter Sipos, *Ghetto or Self-fulfilling Prophecy? The Afterlife of Soviet Cultural Policy in a Transilvanian Town*, Master thesis. CEU Department of Sociology and Social Anthropology, Budapest, 2010.
3 Ütő Gusztáv, *Akcióművészet Székelyföldön*, Sepsiszentgyörgy Kiadó, Sfântu Gheorghe, 2014.
4 http://www.kthm.org
5 http://www.magmacm.ro

alăturat
Gusztáv Ütő, *Flacăra lui Beuys 3*, 2008, foto-performance, Eruptio 6, Archiva Etna, Míves Ház, Sfântu Gheorghe. Foto: Attila Kispál

Summary:

The practise of body art and performance are privileged subjects of the art histories in the former socialist countries. Particularly in Romania, where due to the censorship, heroic tales abound in equaling various progressive art practices with political gestures of opposition, the most captivating being the bodily expression used by artists, resisiting the repressive power and pan-optical surveillance of the totalitarian state, or challenging them in certain cases directly by using subversive strategies, trough *overidentification* with state ideology and thus pushing it to the absurd – both strategies creating discomfort within the control apparatus. Positioning, labelling and governing were key issues of performance art, vivifying it throughout its diverse history. Beyond the opposition between the actual event, with its promise of existence only in the present, and the documents and artefacts that precede or proceed it, performance was part of a process that engaged and empowered the public, inviting it to intervene and recollect, trying to resist the museumification of art and the representational means by which value is added through art elsewhere than just in the performative production of subjectivity. This *elsewhere* is potentially a niche for a functional community, not just a territory to be governed by art history. In this sense, the energy with which performance art emerged in the first years of the regime shift in Romania was following the political vectors of society rather than cultural ones, that will traverse them later through the ideology of contemporary art.

ÜTŐ GUSZTÁV. *ANNART* AND BEYOND

Text de / Text by
ADRIAN GUȚĂ

Ütő Gusztáv este unul dintre cei mai importanți autori de performance din România, recunoscut și pe plan internațional, lista locațiilor unde a actat până acum, cu ocazia a numeroase festivaluri, expoziții, tabere de artă sau alte manifestări, fiind impresionantă. Numele său este legat, totodată, de primul festival de performance de la noi, AnnART, din regiunea lacului vulcanic Sfânta Ana, de a cărui organizare s-a ocupat de la a doua până la ultima ediție, adică a zecea (1991-1999). Aș spune că, dintre toți artiștii noștri, Ütő Gusztáv este cel mai atașat mediului în discuție: performance – majoritatea împlinirilor sale în planul creației, cel puțin din 1990 încoace, subsumându-se acestuia. Indiscutabil, experiența lui în lucrul cu respectivul limbaj de expresie vizuală este considerabilă.

Se prezintă astfel în CV-ul său: „artist, organizer, researcher, art-writer, lecturer”. În articolul „Puncte de vedere despre AnnART” din ARTA, nr. 1 / 2000, Ütő Gusztáv notează, la un moment dat, ce include el în noțiunea de „artă vie”, sintagmă pe care o atașează titulaturii festivalului al cărui director a fost: „happening, acțiune, performance, poezie sonoră, muzică alternativă, teatru experimental, action-painting etc.” Din 1995, este președinte și director executiv al Fundației ETNA din Sfântu Gheorghe, iar în 1991 a contribuit la apariția și a devenit coordonatorul Grupului de Artă Alternativă ETNA. Fundația ETNA a fost structura organizatoare a Festivalului Internațional de Artă Vie AnnART, între 1996 și 1999. În perioada 2003-2012, Ütő Gusztáv a curatoriat în Sfântu Gheorghe – se menționează în CV – Eruptio - International Action Art Meeting (era vorba atât de inside cât și de *outside performances*, uneori și în afara orașului).

Artistul face acționism încă de acum trei decenii și jumătate. Reperele de până la sfârșitul anilor ’80 s-au realizat în secret, din cauza contextului politic totalitar. Primele au fost acțiuni minimaliste, gândite și puse în operă cu câte un grup restrâns de prieteni, unele dintre ele dincolo de perimetrul citadin.

Apropierea sa de arta alternativă s-a datorat și influenței benefice, asupra lui și a altor artiști, a lui Baász Imre, creator experimental și subversiv în raport cu ideologia și cultura oficială a „epocii de aur”. Acest ultim menționat plastician, dincolo de o operă individuală remarcabilă, care includea și exemple de performance, este omul care a plasat Sfântu Gheorghe pe harta centrelor artei alternative din România, prin inițierea și organizarea, în 1981, a expoziției *Medium ’81*, de cuprindere națională, care a fost una din cele mai consistente manifestări de acest fel ale întregului deceniu. 1991 a fost anul celei de a doua ediții, *Medium II*, proiectate și coordonate tot de către Baász Imre, care sărbătorea libertatea totală de expresie, în sfârșit cucerită. Din păcate, în același an, mentorul lui Ütő Gusztáv, aflat la deplina maturitate a creației, a murit. *Medium 3* a avut loc în 1994 și a coincis cu AnnART 5 (ediție cu subtitlul „In/different MediumS – Trench Art Festival”). În 1990, Baász Imre pusese „piatra de temelie” a Festivalului AnnART, organizând prima ediție a acestuia, iar Ütő Gusztáv a preluat ștafeta începând cu al doilea „episod” și s-a achitat cu brio de misiune, dovadă fiind, între altele, numele importante de pe scena internațională și locală a performance artei care au intrat în „familia” festivalului, de-a lungul celor zece ani de existență.

Corpul propriu este o componentă axială în „discursul” performanceurilor lui Ütő Gusztáv, ca entitate expresivă, emițător de mesaje prin gesturi, atitudini, diverse accesorii la care recurge autorul-actant – ne referim atât la acțiuni individuale, cât și în cuplu. Problematica pe care o supune atenției artistul privește chestiunea identitară, activată din perspectivă culturală, etnică, geo-politică, raportul global-local – acesta este și titlul generic al unei suite de acțiuni desfășurate în perioada mai recentă, în

deasupra:
Ütő Gusztáv, *Egeszseg nazdrowje interakcje*, 14 mai 2008, Galeria off Fszombathy Balint

spații culturale din orașe / țări diferite, de pildă la Festivalul internațional de performance Blurrr 7 din Tel Aviv (2009) sau în deschiderea expoziției *Orașul văzut de generația ’80* de la galeria bucureșteană Victoria Art Center, în 2013. Când acțiunea constă în dialogul gesturilor unui cuplu, explorarea universului identitar capătă această orientare, dar poate să și depășească cercetarea în sine a raporturilor interumane. Parteneră a artistului în mai multe acțiuni a fost Kónya Réka. Unele intervenții, Ütő Gusztáv le-a realizat în calitatea sa de membru al Grupului ETNA, la câteva ediții ale AnnART. Un performance produs / reluat în spații diferite (și căpătând sensuri diferite în funcție de context), cu ocazia unor festivaluri sau a altor manifestări de profil din țară ori din străinătate, este acela în care artistul își schimbă poziția normală de stat în picioare cu opusul ei; stând în cap la marginea drumului, sub un pod, în dreptul unor panouri care indică o localitate sau, citind în această poziție lista participanților la o ediție a festivalului din zona lacului Sfânta Ana, autorul atrage atenția asupra unui loc / unei situații, propune o altă percepție, ironizează „normalitatea”...
Printre obiectele de care se folosește, se remarcă repetat capacele (de la sticle de apă, bere), ca reprezentări ale societății de consum, însă ele pot fi și semne identitare de grup ori trimiteri la masa umană de manevră, supusă manipulărilor de tot felul. În sfârșit, să notăm și faptul că există exemple de performance de anduranță între cele care îl au ca autor pe Ütő Gusztáv (precum cel de la AnnART 6, 1995).
Artistul a participat și la celelalte două festivaluri internaționale de performance din România anilor ’90: Zona, curatoriat de Ileana Pintilie la Timișoara, și Periferic, inițiat de Matei Bejenaru la Iași. A contribuit cu o acțiune, realizată împreună cu Kónya Réka, la secțiunea de performance live (curator Adrian Guță), organizată în cadrul expoziției *Experiment în arta românească după 1960*, propusă și coordonată de Alexandra Titu, ca anuală a Centrului Soros pentru Artă Contemporană (București, 1996). Intrând în circuitul internațional al performance artei, Ütő Gusztáv a realizat până acum acțiuni în mai multe țări: Ungaria, Slovacia, Japonia, Lituania, Anglia, Canada, Republica Moldova, Polonia, SUA, Mexic, Israel, Finlanda, Germania, Irlanda de Nord, Italia, Elveția, Franța, Suedia.

AnnART a fost un festival de performance cu un profil bine individualizat. S-a desfășurat în preajma lacului Sfânta Ana (numai în 1994 a cuprins și mediul citadin, adică orașul Sfântu Gheorghe), iar componenta tehnologică, firească în spațiul urban, a fost extrem de restrânsă. Atenția participanților s-a concentrat asupra relațiilor cu natura, asupra dimensiunii ecologice – chiar și lacul a devenit personaj al unora dintre acțiuni. În cele câteva zile ale festivalului, actanții și publicul permanent (artiștii înșiși, critici, studenți și elevi din învățământul de artă, eventual echipe de televiziune) alcătuiau o comunitate ce trăia în corturile amenajate în vecinătatea apei, dominate de cel mare, botezat Centrul AnnART, care, în caz de nevoie, adică ploaie, găzduia și unele acțiuni. Totul se petrecea așadar într-o unitate de timp și spațiu benefică, în cadrul căreia arta se împletea cu viața, într-un anume sens, ceea ce apropia oarecum lucrurile de un țel important al (neo)avangardei. Au ajuns și au lucrat în anii ’90 la AnnART nume majore ale scenei internaționale de performance, precum Alastair MacLennan, Andre Stitt, Bartolomé Ferrando, Roi Vaara, Boris Nieslony, Roddy Hunter, Richard Martel, Irma Optimist, Szirtes János, Seiji Shimoda, Pawel Kwasniewski, cărora le adăugăm artiști marcanți din România, ca Ion Grigorescu, Teodor Graur, Olimpiu Bandalac, Dan Perjovschi, Lia Perjovschi, Alexandru Antik, Bob József, Cosmin Paulescu, Szabó Zoltán (Judóka).
Ütő Gusztáv i-a convins, la un moment dat, și pe critici să schimbe rolul de observatori cu cel de participanți. Astfel, AnnART 9 a inclus și două acțiuni gândite și puse în operă de Szücs György, istoric de artă și critic din Budapesta, respectiv de subsemnatul, ambele fiind realizate împreună de cei doi.

pagina alăturată:
Ütő Gusztáv și un grup de prieteni, *Action 1979*, februarie 1980

deasupra:
Ütő Gusztáv, în cadrul grupului Etna, 28 iulie 1995, Etna Anna Szent Anna, AnnART 6. Foto: Voro Skinda Balazs

stânga:
Ütő Gusztáv, *Border, ~1', Ad-Hoc*, 21 mai 2005, Monza, Italy. Photo: Matt Cook

ANNART AND BEYOND

Ütő Gusztáv is one of the most important performance artists in Romania, also internationally acclaimed, with an impressive list of places where he has performed so far, during many festivals, exhibitions, art camps or other events. His name is also linked to the first performance festival in Romania, AnnART, in the region of the St. Ana volcanic lake, in whose organization he took part from the second to the last, 10th edition (1991-1999). I might say that of all our artists, Ütő Gusztáv is most attached to the medium under discussion: performance, with most of his accomplishments in creation, at least starting 1990, being subordinated to it. It goes without saying that his experience in working with the respective visual expression language is considerable.

He presents himself this way in his CV : "artist, organizer, researcher, art-writer, lecturer." In his article "Viewpoints on AnnART" PUBLISHED IN arta NO.1/2000, Ütő Gusztáv mentions at one point what he means by "living art," a phrase he attaches to the title of the festival that he directed: "happening, action, performance, sound poetry, alternative music, experimental theatre, action-painting, a.s.o." Starting 1995, he has been chairman and executive manager of the ETNA Foundation in St.Gheorghe, and in 1991, he contributed to the publication and became the coordinator of the Alternative Art Group ETNA. The ETNA Foundation was the organizing structure of the International Living Art Festival AnnART, between 1996 and 1999. During 2003-2012, Ütő Gusztáv curated in St. Gheorghe, according to his CV, Eruptio – International Action Art Meeting (both inside and outside performances, sometimes also out of the town).

He has practiced action art for three and a half decades. By the end of the 80s, the landmarks were secretly achieved, due to the totalitarian political context. The first were minimalist actions, conceived and set into practice with a small group of friends, some beyond the city borders. His rapprochement to alternative art was also due to the beneficial influence on him and other artists of Baász Imre, an experimental and subversive creator with respect to the official ideology and culture of the "golden era." Behind his remarkable individual work, which also included examples of performance, the latter artist is also the man who put Sfântu Gheorghe on the map of alternative art hubs in Romania, by initiating and organizing the Medium '81 exhibition in 1981, a show of nationwide breath, one of the most consistent events of the kind for the decade. The second edition, Medium II, was staged in 1991, also masterminded and coordinated by Baász Imre, which celebrated the newly-conquered total freedom of expression. Unfortunately, the same year, Ütő Gusztáv's mentor died at the acme of his creation. Medium 3 took place in 1994 and it coincided with AnnART 5 (an edition subtitled "In/different MediumS – Trench Art Festival"). In 1990, Baász Imre had laid the "foundation stone" of the AnnART Festival, staging its first edition, then Ütő Gusztáv took over his role starting with the second "episode" and he did his job brilliantly, as shown, among others, by the important names from the international and local scene of performance art which joined the "family" of the festival along its 10-year history.

The artist's body is an axial component in the "discourse" of Ütő Gusztáv's performances, as an expressive entity, as an emitter of messages through gestures, attitudes, various accessories to which the author-actor resorts – we have in mind both the individual actions and those in a couple. The topics which the artist submits to our attention concern identity issues, activated from a cultural, ethnic, geo-political perspective, as well as the global-local relationship – this is also the generic title of a series of actions recently performed in cultural spaces from various cities/countries, for instance at the international performance Festival Blurrr 7 in Tel Aviv (2009), or at the opening of the exhibition The city seem by the 80s generation at the Victoria Art Center gallery in Bucharest in 2013. When the action consists in the dialogue of the gestures of a couple, the exploration of the identity universe is imbued with this orientation, but it can also go beyond the research per se of inter-human relationships. Kónya Réka has been the artist's partner in several actions. Ütő Gusztáv has achieved some interventions as a member of the ETNA Group, during several AmmART editions. A performance staged/ resumed in different spaces (and taking on different meanings depending on the context), during some festivals or other events in Romania or abroad, is that in which the artist changes his normal standing position with its opposite; standing on his head on a roadside, under a bridge, in front of plates indicating a place, or reading from this position the list of participants in an edition of the festival in the area of St. Ana lake, the author draws attention to a place / a situation, he proposes another perception, he mocks "normalcy"... The objects he uses include, repeatedly, (water bottle, beer) caps, as representations of the consumer society, but they can also be signs of group identity, or hints to the human mass of maneuver subjected to manipulations of all kinds. Eventually, let us mention also the fact that there are enduring examples of performance among those created by Ütő Gusztáv (such as the one at AnnART 6, 1995). The artist also participated in the other two international performance festivals in Romania during the '90s: Zona, curated by Ileana Pintilie in Timisoara, and Periferic, initiated by Matei Bejenaru in Iasi. He contributed an action, performed with Kónya Réka, in the performance live section (curator Adrian Guță) organized as part of the exhibition Experiment in Romanian post-1960 art, proposed and coordinated by Alexandra Titu, an annual event of the Soros Center for Contemporary Art (Bucharest, 1996).

Joining the international circuit of performance art, Ütő Gusztáv has so far performed in several countries: Hungary, Slovakia, Japan, Lithuania, the U.K., Canada, the Moldova Republic, Poland, the U.S., Mexico, Israel, Finland, Germany, Italy, Switzerland, France, and Sweden.

AnnART was a performance festival with a well individualized profile. It took place around the lake St. Ana (only in 1994 did it also encompass the urban scene, that is, the town of St. Gheorghe), and the technological component, so natural to the urban space, has been extremely small. The participants' attention concentrated on the relationship with nature, on the ecological dimension - even the lake became a character of some of the actions. During the several days of the festival, the performers and the permanent public (the artists themselves, critics, art students, as well as television crews) made up a community living in tents placed near the water, dominated by a big tent, dubbed AnnART Center, where, if need be, in case of rain, other actions were also sheltered. Everything unfolded thus is a beneficial unity of space and time, within which art entwined with life, in a certain respect, which helped somewhat bring things closer to an important goal of the (neo)avant-garde. Major names of the international performance scene took part and worked in AnnART during the '90s, such as Alastair MacLennan, Andre Stitt, Bartolomé Ferrando, Roi Vaara, Boris Nieslony, Roddy Hunter, Richard Martel, Irma Optimist, Szirtes János, Seiji Shimoda, Pawel Kwasniewski, Ion Grigorescu, Teodor Graur, Olimpiu Bandalac, Dan Perjovschi, Lia Perjovschi, Alexandru Antik, Bob József, Cosmin Paulescu, Szabó Zoltán (Judóka).

At a given moment, Ütő Gusztáv also persuaded the critics to switch from observers to participants. As such, AnnART 9 also included two actions conceived and staged by Szücs György, an art historian and critic from Budapest, and respectively, by yours truly, which they both performed together.

deasupra:
Ütő Gusztáv, *Crown caps map*, 14 martie 2007, The Cat Show, Cardiff Wales. Photo: Judith Hunter

dedesubt:
Ütő Gusztáv, *Global-local 2*, performance, 2013, la vernisajul expoziției *Orașul văzut de Generația '80*, Victoria Art Center, București

CUM A DEVENIT PERFORMATIV DANSUL CONTEMPORAN DIN ROMÂNIA

Text de / Text by
IULIA POPOVICI

Caragialiana e numele unui grup statuar aflat în scuarul din fața Teatrului Național din București și e, în același timp, numele primei acțiuni în spațiul public, presupunând reenactementul la scară umană a unei piese de artă monumentală, a Alexandrei Pirici. Contextul în care *Caragialiana* avea să fie „copiată" (termenul folosit, la acea vreme, de Pirici) de un număr de artiști, predominant dansatori și coregrafi, reducând-o la scară umană, era, în acel martie 2011, închiderea, mai exact dărâmarea definitivă a spațiului Centrului Național al Dansului București, aflat la etajul 3/4 al TNB, după cam șase ani de funcționare, victimă colaterală a reabilitării clădirii instituției.

Era pentru prima dată când Alexandra Pirici aborda practica de performance, preocuparea pentru reinterpretarea artei ca obiect (monumental) la scara „minoră" a corpului uman și pentru resetarea relației dintre această artă și publicul căruia i se adresează, prin funcția lui socială. Imediat după închiderea CNDB, această preocupare a devenit generatorul proiectului de performance în spațiul public *Dacă voi nu ne vreți, noi vă vrem*, în care diferite monumente de for public din București (dar și Palatul Parlamentului) erau reconstituite și comentate prin corpurile performerilor.

„Proiectul" CNDB Ocupat (inițiat de Pirici și Mădălina Dan), prin care, în mod spontan, „muncitorii creativi" care lucraseră la Centrul Dansului își ocupau „locul de muncă", sfârșind prin a contribui la demolarea acestuia (uși au fost demontate, grilajul metalic al scării interioare a fost tăiat cu flexul), după un program artistic de 24 de ore non-stop de spectacole, intervenții artistice, discuții tematice, proiecții de film și concerte, a fost nu doar scânteia coagulării unei comunități ad-hoc de artiști și activiști, ci și suprema, la urma urmei, formă de manifestare a performance-ului ca stare existențială pentru dansul contemporan.

Înclinația aproape naturală (căci e o trăsătură comună unei întregi generații de artiști, debutând între jumătatea anilor '90 și primul deceniu al anilor 2000) a dansului contemporan românesc către performance art și dansul conceptual are o genealogie în care acest factor, al efemerității și precarității continue a spațiilor convenționale de spectacol dedicate dansului, joacă un rol la fel, dacă nu și mai important decât fractura estetică în relație cu „școala" românească de coregrafie, fondată imediat după 1990 (ca secție a Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică din București) de echipa de artiști activând în tranșeele acestei arte înainte de 1989.

Timp de un deceniu – până la înființarea CNDB, în 2004/2005 –, o mare parte dintre formele de manifestare artistică din țară ale coregrafilor și dansatorilor o reprezentau intervențiile performative și happeningurile centrate tematic asupra condiției precare a dansului și a artiștilor din domeniu.

După ce, pentru a „forța" înființarea, de către Ministerul Culturii, a Centrului Dansului, coregrafii au apelat (în 2003) la o intervenție artistică pe scena Teatrului Odeon, în prezența ministrului francez al Culturii, sub sloganul „La naiba cu posteritatea, eu vreau să dansez acum!", succesivele tentative de controlare sau închidere a CNDB au generat manifestări performative în spațiul public, anticipând *Caragialiana* din 2011.

Unul dintre marile „avantaje" ale dansului contemporan o reprezintă inexistența unei moșteniri care să trebuiască dusă mai departe, respectată și omagiată – în termenii lui Ion Dumitrescu, unul dintre inițiatorii proiectului performativ *Postspectacle*, dansul românesc e o artă „liberă de istorie". În aceeași măsură în care absența unei tradiții – căreia i se adăuga absența scenelor convenționale și reducerea resurselor spectaculare la corpul politizat al artistului – a fost un factor esențial în orientarea dansului contemporan spre performance, ea a reprezentat întotdeauna o preocupare tematică pentru scena artistică românească, a cărei înclinație către autoreflexivitate (incluzând interogarea propriilor instrumente de lucru, a funcției dispozitivului spectacular și a rolului social-politic al dansului) e remarcabilă.

deasupra
Florin Flueraș și Brynjar Bandlien în *Romanian Dance History I* / *Ciocanul fără stăpân* (2009). © CNDB

deasupra, de la stânga la dreapta, sus
Florin Flueraș, Ion Dumitrescu, Manuel Pelmuș în *Candidatura la Președinție*, Viena (2010). Foto: Lejla Mehanovic
Michikazu Matsune în *Candidatura la Președintie*, Viena (2010). Foto: Lejla Mehanovic

deasupra, rândul de jos
Alexandra Pirici, *Dacă voi nu ne vreți, noi vă vrem* (2011), intervenție performativă la Statuia lui Carol al II-lea, Piața Revoluției, București. © Alexandra Pirici
Alexandra Pirici, *Caragialiana* (2011), intervenție performativă, Piața Universității, Teatrul Național „I.L. Caragiale", București. © Alexandra Pirici

E ceea ce a și generat unul dintre cele mai interesante proiecte de performance din ultimul deceniu, Romanian Dance History, acoperind demersuri de la pseudoreenactment-uri la translatarea dansului pe manele în context cult. Început în 2009 (de către o echipă ce-i includea pe Manuel Pelmuș, Brynjar Bandlien și Florin Flueraș) cu încercarea de a reconstitui spectacolul ce reprezintă, legendar, strămoșul dansului contemporan românesc – *Ciocanul fără stăpân* de Stere Popescu, pe muzica lui Pierre Boulez (reenactment-ul inițial a presupus o colaborare cu dansatoarea și coregrafa canadiană Antonjia Livingstone) –, Romanian Dance History s-a dezvoltat într-o constelație de performance-uri, happening-uri duraționale și intervenții performative dedicate chestionării masivului rol jucat de „istoria artistică recunoscută" în receptarea și recunoașterea prezentului unei arte.

Sub „sigla" RDH au fost plasate, printre altele, intervențiile neanunțate ale lui Manuel Pelmuș, Florin Flueraș etc. în finalul unor spectacole ale unor coregrafi intrați în Pantheonul european al dansului (inclusiv Anne Teresa de Keersmaeker și Boris Charmatz) și discursul lui Pelmuș la primirea premiului de artă din partea orașului Berlin, în 2012.

Întâlnirea între preocupările Alexandrei Pirici pentru reinterpretarea monumentalului la scară umană și de-muzeificare și cele ale lui Manuel Pelmuș pentru abordarea mecanismelor de „fetișizare" a artei și a felului în care funcționează și-și exercită influența memoria artistică, dar și interesul comun, lor și scenei coregrafice românești în general, pentru reevaluarea poziției artistului ca muncitor creativ, ca „cel mai prețios capital" al artei, au dus la nașterea proiectului devenit *O retrospectivă imaterială a Bienalei de la Veneția* (2013), propunerea Pavilionului românesc la cea de-a 55-a ediție a Bienalei venețiene și începutul unei practici extinse de lucru pentru fiecare dintre cei doi, împreună sau separat.

Chestionarea politicului și a socialului e o constantă pentru dansul contemporan dacă ar fi chiar și doar pentru rațiunea faptului că scena românească a acestei arte a fost constant expusă instabilității existențiale și precarității celor implicați în ea, dar cel mai potențial directă politic practică performativă provenind din dans e cea din jurul proiectelor *Candidatura la Președinție* și *Postspectacol*. Ambele au fost inițiate de grupuri reunind cam aceiași artiști (Ion Dumitrescu, Florin Flueraș – care colaborează constant, în proiecte performative și vizuale, cu Alina Popa –, Iuliana Stoianescu, Manuel Pelmuș, Paul Dunca), în jurul unor concepte comune: investigarea ideii debordiene de spectacol, golirea de substanță a ideii de reprezentare, spectacolul politic și politicile spectacolului, dimensiunea performativă a spațiului public și „desuetudinea" spațiului performativ convențional.

De altfel, testarea limitelor și a relevanței contemporane a dispozitivului spectacular tradițional e recurentă, ca zonă de interes, pentru o serie întreagă de artiști de dans-performance – de la Alexandra Pirici la Farid Fairuz (numele sub care s-a reinventat artistic coregraful Mihai Mihalcea, în ceea ce reprezintă, în esență, un performance identitar) și de la Vava Ștefănescu la Paul Dunca.

Început în 2008, în ajunul alegerilor prezidențiale din România, *Candidatura la Președinție* (în primă fază, un episod din cadrul *Trilogiei Postspectacol*) presupunea o tentativă de piratare a spațiului public și deturnare a spectacolului politic asociat celei mai dezbătute confruntări electorale, în care o serie de personaje (Candidatul, Consilierul Candidatului, Prima Doamnă), cu identități interșanjabile, fiindcă ierarhiile sunt un concept contestat, populau online-ul pe modelul trollilor. În realitate, concurența dintre acțiunile performative ale *Postspectacolului* și cele ale *Candidaturii la Președinție* a făcut ca primul performance asumat explicit ca parte a *Candidaturii*... să aibă loc abia în iunie 2010: în curtea interioară a MuseumsQuartier, artistul japonez de dans Michikazu Matsune și-a făcut campanie electorală în calitate de candidat la Președinția României. Relația dintre cele două proiecte e, de altfel, atât de fluidă, încât e greu de delimitat căruia îi aparține un performance sau altul. De pildă, atunci când Florin Flueraș, Ion Dumitrescu și Iuliana Stoianescu au participat, în 2012, la o emisiune moderată de Dan Diaconescu la OTV, pe care pur și simplu au piratat-o, infiltrându-se în spațiul senzaționalismului televiziunii în cauză, pornind de la subiectele *Candidaturii*...

Foarte multe dintre aceste inițiative, poate majoritatea lor, ar fi greu de plasat sub umbrela conceptului de dans contemporan (pentru că țin mult mai mult de performance art) dacă ambele zone artistice – dansul ultimelor decenii și performance-ul dintotdeauna – n-ar fi prin definiție teritorii „gri", puternic metisate. Într-o oarecare măsură, motivul pentru care practicile de performance din România, ale unor artiști provenind dinafara artelor vizuale sau presupunând o colaborare între artele spectacolului și artele vizuale, se regăsesc în zona dansului ține de autoidentificarea și formarea profesională, în domeniul coregrafiei, a multor artiști de performance, dar și de faptul că dansul contemporan a oferit în mod constant un fel de safe heaven instituțional (atât cât este el însuși instituționalizat) pentru performance. Chiar și artiști fără legătură cu zona coregrafică, așa cum este regizoarea Ioana Păun (ale cărei lucrări de performance, abordând tematici ce țin de statutul muncii, în general, și al muncii domestice a imigrantelor ilegale, în special, n-au fost făcute în România, dar care include elemente performative și în spectacolele ei de teatru), preferă spații de dans pentru astfel de proiecte, ca de pildă atelierul de action performance ținut de ea în 2015 la WASP, gazda eXplore dance festival și singura scenă dedicată dansului, în afară de CNDB.

Această deschidere a dansului contemporan – lipsit de un trecut care să-i ghideze orientarea estetică și ale cărui resurse au fost periodic reduse la creativitatea „capitalului uman" – a făcut din domeniul în cauză catalizatorul majorității aplecărilor către performance, venite din diverse zone artistice și contaminându-se reciproc.

Summary:

Many contemporary performance initiatives, perhaps most of them, would be hard to place within the contemporary dance concept spectrum (because they are mostly related to performance art) if it wasn't for these two artistic fields – dance in the last decades and performance art ever since its inception – that cross over into "gray areas". To some extent, the reason why the performance initiatives of Romanian artists from outside the visual arts, or involving some degree of collaboration between the performing arts and visual arts, can be found in the dance scene is because of the training in choreography and the self-identification of many performance artists, but also because contemporary dance has consistently provided an institutional safe heaven (as much as it is itself institutionalized) for performance. Even artists that do not work with choreography, such as director Ioana Paun (whose performance work, addressing general labor status related issues, especially illegal immigrants' domestic labor, was not made in Romania and includes performative elements), prefer dance spaces for such projects. The openness of contemporary dance – whose freedom from any historical guidance for its aesthetic orientation and whose means have been periodically reduced to the creativity of "human resource" – turned this artistic field into a catalyst for most of the latest performance trends, from different areas and contaminating each other.

DESPRE VIAȚĂ ȘI MOARTE ÎN PERFORMANCE-URILE MARINEI ALBU ȘI ADRIANEI JEBELEANU

Text de / Text by
MARIA OROSAN-TELEA

Probabil cea mai directă, incisivă și tranșantă formă de expresie artistică, arta performativă nu și-a epuizat resursele nici măcar în contextul artistic al ultimilor ani. Fără a folosi exclusiv această formă de exprimare, o serie de artiști români ai generației active după anul 2000 lucrează ocazional cu performance.

Adriana Jebeleanu (1975-2011), absolventă a Universității de Artă și Design din Cluj, a fost foarte prezentă, în ultimii ani de dinaintea dispariției sale premature, pe scena artei contemporane italiene și românești. Expune în special la Modena și Veneția, iar în România participă la expoziții de grup sau personale, la MNAC, Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Brukenthal din Sibiu sau Anca Poterașu Gallery. Actele sale performative sunt concepute pentru spațiul galeriei și sunt legate de momentul deschiderii expoziției. Folosește performance-ul ca pe o modalitate de a augmenta prin propria prezență conceptul expozițional în care se desfășoară.

Marina Albu (n. 1984) a studiat în cadrul Departamentului de Foto-Video al Universității de Artă din București și expune instalație, fotografie, video, lucrări de factură conceptuală și intervenții *site-specific*. Este interesată de performance ca practică artistică prin intermediul căreia problematizează aspecte legate de comportamentul uman, de societate și individ, prin atenta sondare a ceea ce se întâmplă în jurul ei sau, uneori, prin referințe la trecutul personal.

Acțiunile sale au loc adesea în spațiul public, sfidând limita dintre ceea ce este sau nu este permis să se întâmple aici.

Chiar dacă manierele lor de a pune în scenă acțiuni sau performance-uri diferă, atât Marina Albu cât și Adriana Jebeleanu sunt orientate înspre construirea de discursuri în jurul diverselor aspecte ale existenței umane, ale perspectivei intime sau ale perspectivei sociale, ale semnificațiilor profunde legate de etapele vieții și de sfârșitul acesteia. Impactul puternic conferit de prezența directă a artistului, implicarea sa totală în actul artistic – fac din *performance art* cea mai bună modalitate de a vorbi despre viață și moarte.

Din acest punct de vedere, performance-ul *Blind. Deaf. Mute* (2011) al Adrianei Jebeleanu reia conceptul seriei de fotografii în care artista apare cu fața acoperită succesiv de trei văluri de diferite culori – alb, roşu şi negru – prin care face referire într-o manieră simbolică la diversele etape ale vieții. Aici, semnificaţia culorilor este corelată cu cele trei stadii: stadiul embrionar, căruia îi corespunde culoarea albă, stadiul pasionant al vieţii şi iubirii, căruia îi corespunde roşul şi frumuseţea triumfătoare a morţii, căreia îi corespunde negrul[1].

În cadrul performance-ului, artista, îmbrăcată într-o rochie albă și având fața acoperită de un văl tot alb, apare aşezată pe scaun cu spatele la un pian, imitând gestul cântatului la acest instrument. Sunt chestionate, pe de o parte, evoluţia sinelui în cele trei stadii pe care Jebeleanu le identifică şi le marchează cromatic, dar şi relaţia sinelui cu procesul creaţiei artistice.

O abordare mult mai individualizată a parcurgerii vieții o are Marina Albu în performance-ul *Live Isolation* (2010). Întâmplări, situații, oameni și locuri din copilăria și adolescența artistei sunt rememorate și aduse în fața publicului prin relatări verbale și desene. Ea se confruntă în mod spontan cu propriul labirint de emoții și sentimente, într-un exercițiu care nu rămâne însă doar la funcția introspectivă.

deasupra
Adriana Jebeleanu, *Blind. Deaf. Mute*, 2011, performance. Courtesy of Anca Poterașu Gallery

dedesubt
Adriana Jebeleanu, *The Outer Body*, 2011, performance. Courtesy of Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Brukenthal, Sibiu

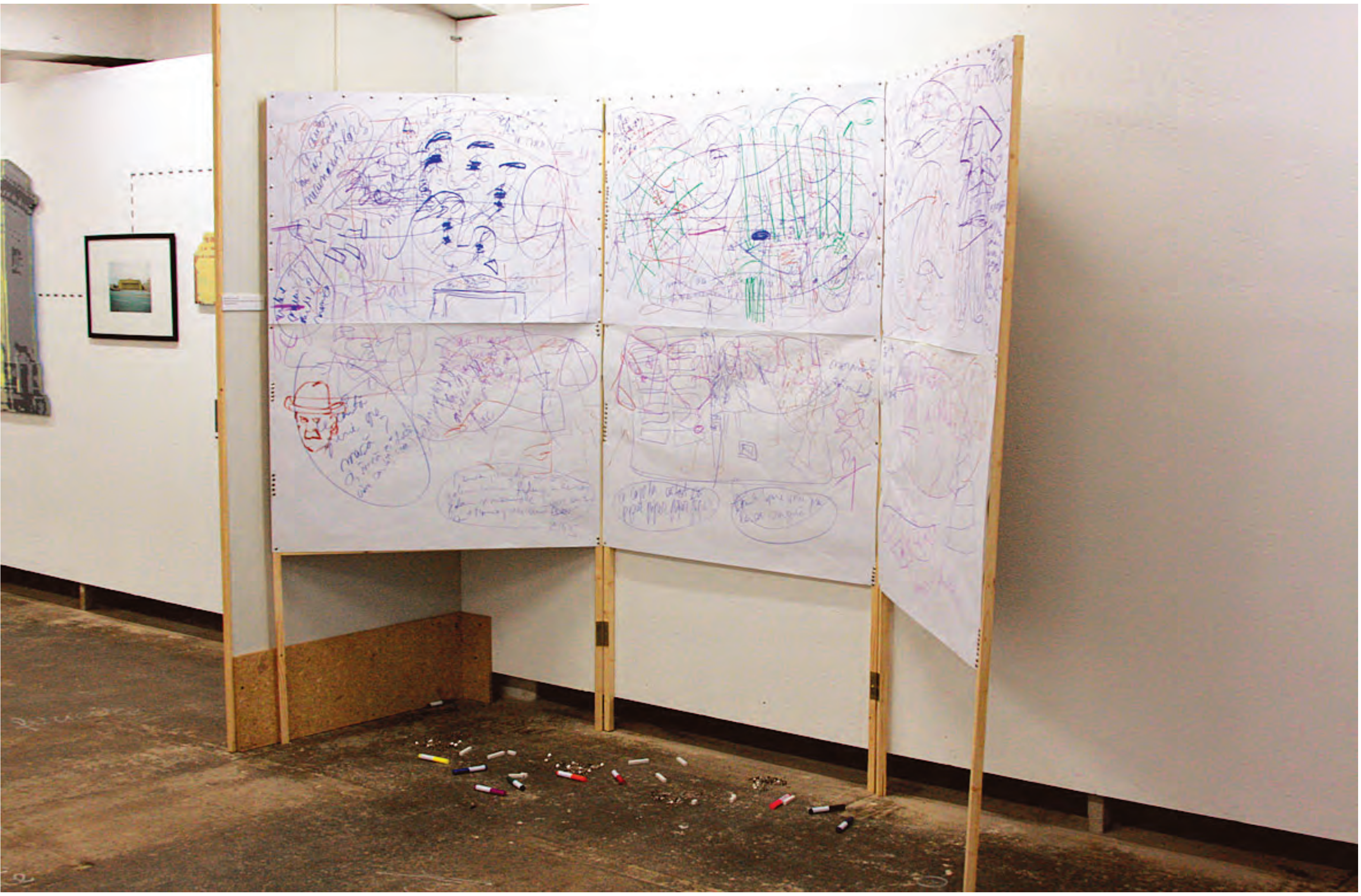
deasupra
Marina Albu, *Public Funeral of the Fears* (video stills), 2010, performance. Video: StudioSet (Silviu Vișan, Anton Groves, David Lee). Courtesy of Marina Albu

Prin prisma experiențelor personale se încearcă chestionarea și conștientizarea unor mecanisme sociale subtile ce țin de adaptare, relaționare și integrare.
Tema trecerii dinspre viață spre moarte este tratată de Adriana Jebeleanu cu multă spectaculozitate în performance-ul realizat cu ocazia deschiderii expoziţiei *The Outer Body* de la Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Brukenthal. Contrastul dintre rochia neagră, voluminoasă și patul alb ca de spital, pe care artista este întinsă, potențează dramatismul momentului în care aceasta îşi va induce artificial starea de somn. Publicul asistă la faza iniţială a acestui proces, trecerea dinspre reverie spre somn – cu trimiterea la trecerea dinspre viaţă spre moarte.
Elementele folosite de Marina Albu în acțiunea sa *Public Funeral of the Fears* (2010) – cortegiu, dric, vestimentația neagră a actanților – fac trimitere la moarte, într-o manieră explicită. În acest caz este vorba însă de marcarea unei morți simbolice, care prevestește o nouă ordine socială, în care apropierea dintre oameni nu mai este limitată de temeri și complexe.
Aflată într-o maşină închiriată de la o firmă de pompe funebre, care parcurge traseul dintre Piaţa Română şi Piaţa Universităţii, artista se adresează trecătorilor cu ajutorul unei portavoci. Mesajul profund uman pe care îl transmite – „Au murit fricile. Apropiaţi-vă de oameni!" – nu face altceva decât să problematizeze alienarea generală și să indice nevoia de contact uman autentic. Acest lucru este confirmat și de a doua parte a acţiunii, care urmăreşte dimensiunea privată a comunicării interumane. Aceasta se desfăşoară tot în trafic, unde artista, cu pretextul spălării parbrizului, se apropie de fiecare persoană în parte, pentru a transmite mesajul său verbal.
Profund implicate în propriile demersuri creative, atât Adriana Jebeleanu, cât și Marina Albu recurg la performance ca la o modalitate de autoexpunere totală, de înfruntare a neliniștilor personale, de contact autentic cu realitatea.

1 Adina Zorzini, *Opening of Anca Poterasu Gallery: Adriana Jebeleanu / Blind, Deaf, Mute*, http://ancapoterasu.com/exhibitions/adriana-jebeleanu-blind-deaf-mute/.
2 Eugen Rădescu, *Marina Albu vizitată de Eugen Rădescu: despre cum să ne înlocuim viața*, http://reformacommunity.tumblr.com/post/48267057820/marina-albu-vizitat%C4%83-de-eugen-r%C4%83descu-despre

Summary:

The total involvement of the artist in the piece makes performance art the best way of facing the personal anxieties, of having a genuine contact with reality and even of talking about life and death. Adriana Jebeleanu and Marina Albu are two artists of the younger generation working with performance art in order to express much deeper meanings on human existence, on one's relationship with oneself or with others. Even though their manners of acting are different, both are interested in analyzing the various stages of life and its end.



deasupra
Marina Albu, *Live Isolation*, 2010, performance și instalație. Photo: Nicu Roșca. Courtesy of Marina Albu and Spațiul Platforma

FEMINISM, VIDEOPERFORMANCE ȘI NEGRU

Text de / Text by
MARINA OPREA

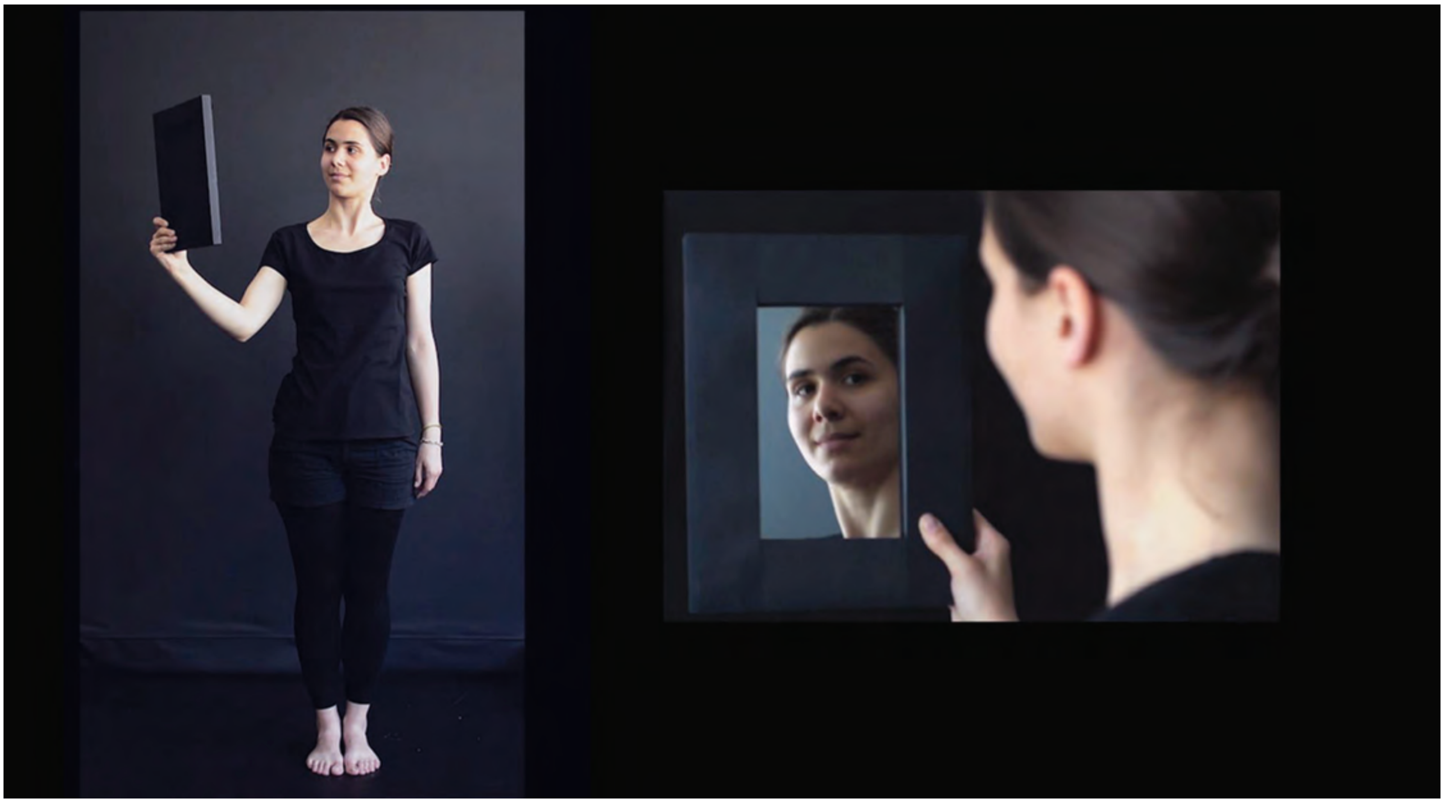
Vorbim despre feminism în artă, un subiect abordat excesiv în ultimele decenii, dar unul care nu poate fi epuizat. Dar cum poți verbaliza ceea ce multe altele au spus-o înaintea ta, fără să te repeți? Sau poate că este nevoie ca aceleași lucruri să fie spuse la nesfârșit, până când se stabilește un common ground. *Iată două artiste care par că l-au găsit și au început un dialog cu publicul și între ele, folosindu-se de aceleași „arme" – propriul corp și videoperformance, totul învăluit într-un negru de nepătruns.*

În martie 2015, perioada perfectă pentru astfel de inițiative, a avut loc expoziția *Discriminări urbane* la Victoria Art Center, unde mai multe tinere artiste și-au contemplat condiția prin mediumuri variate. Lucrarea Alexandrei Ivanciu umple ultima și cea mai întunecată sală a galeriei cu profilul unei fete pe care abia o poți distinge sub baticul *negru* care o domină. Privim un video și totuși protagonista rămâne nemișcată, asemenea tabloului iconic pe care îl citează. Dar tocmai această nemișcare este atât de grăitoare în *Unlisted*, ce recontextualizează clasicul portret al femeii cu basma din arta românească, faptul că pornește o discuție amplă despre identitatea și pasivitatea femeii în artă, cât și despre cum percepem ideea de feminitate, o discuție care continuă dincolo de această expoziție de grup.

Câteva luni mai târziu, ne întâlnim cu Ivanciu la Centrul Artelor Vizuale, care a fost și el învăluit în același întuneric, de data asta artistul prezentându-și, printr-un solo show, lucrarea de licență. Galeria este presărată de videouri aproape statice, cu acțiune minimală, în care artista ilustrează, prin gesturi simple, imagini care ne sunt prea familiare: fata privindu-se în oglindă, fata care dorește să dea mâna cu o persoană (indife

pagina alăturată
Alexandra Ivanciu, Cadru din videoul *Unlisted*, 2015

pe pagină
Alexandra Ivanciu, Cadre din videourile *Act the gap*, 2015



rent de sex) dar care este, în schimb, sărutată impersonal pe obraji, fata a cărei postură este corectată și care este îndemnată să își exprime în permanență feminitatea.

„Pornind de la un studiu al tipurilor de reprezentare a femeii în istoria artei și continuând cu un studiu al stereotipurilor existente în societatea contemporană, proiectul *Act the Gap* vrea să atragă atenția asupra dimensiunii problematice pe care o presupun standardele de frumusețe și comportament în ceea ce privește femeia contemporană”, explică Alexandra Ivanciu. Totul pleacă, bineînțeles, de la experiențele personale ale artistei care a ajuns la concluzia deloc surprinzătoare că totul se rezumă la diferențele majore de gen, unde există numai masculin și feminin (în această ordine). E alb și negru, totul sau nimic, nici o zonă gri... „Aceste gesturi și posturi, în infinita lor banalitate, au o putere extraordinară de a inhiba și limita, oferind, de fapt, o dimensiune mult mai complexă, dialectică: un construct sociocultural, care se ascunde și se oferă, în același timp, privirii, sub această mască a banalității”, conchide artista.

Totul e mult mai ușor de înțeles atunci când îți este așternut negru pe alb (sau, în cazul acesta, negru pe negru), aceste videoperformanceuri desfășurându-se într-un spațiu abstract, separat de realitatea de zi cu zi, unde gestul este complet izolat.

Dacă proiectul Alexandrei Ivanciu pune foarte mult accent pe partea estetică, gestuală a problemei reprezentării feminine în artă, reversul medaliei, *as it were*, ar fi să privim lucrurile și dintr-un punct de vedere politic.

Îmi place să cred că acesta a fost raționamenul Vedei Popovici atunci când a văzut lucrarea Alexandrei la Victoria Art Center și a cuplat inspirația momentului cu preocupările sale, pentru a da naștere ultimului ei proiect Istoria *Artei retrasată prin Pătratul Negru*, prezentat la Atelier 35 în septembrie 2015. Elementele de bază rămân aceleași: imaginea femeii, utilizarea propriului trup, un video cu dublu rol, de performance și documentar, o pânză neagră...

Imaginea femeii a luat atât de multe forme, de-a lungul istoriei, încât e ușor să te pierzi prin toate artificiile estetice care au îmbrăcat trupul feminin. Dacă Alexandra Ivanciu a pornit de la esență pentru a deconstrui și reconstrui aparența, prezentând astfel niște adevăruri simple dar grave, atunci Veda Popovici procedează invers, pornind de la aparențele și tendințele lumii artistice pentru a dezvălui mecanismele din spatele lor.

Pătratul Negru al lui Malevici este filtrul prin care Popovici face o analiză onestă și brutală a traseului femeii prin istoria artei, cât și prin istoria ideologiilor politice, un traseu în care „sexul frumos” este doar atât: un vas ce poate fi umplut cu orice tip de *substanță*. Artista este și ea protagonista propriei lucrări, punându-și corpul la bătaie pentru a dezgoli femeia de orice urmă de „frumos”, orice aparență, orice haină menită să îmbrace ideile și ideologiile altora. Iar această haină este negrul, un alt suport atât de încărcat cu semnificații. Cu vocea gravă a Mihaelei Drăgan pe fundal, care relatează mariajul tumultuos al artei cu politica, al muzei cu artistul, Veda Popovici exemplifică acest mariaj punându-se pe ea însăși în rolul muzei, al femeii veșnic pasive, oricând pregătită să joace rolul care i se cere. O vedem pe artistă întrupând imaginea Libertății care *conduce* poporul, a Justiției celei oarbe, a femeii socialiste puternice care glorifică o lume nouă, a muncitoarei supuse care e indispensabilă sistemului uriaș din care face parte.

Acest simbol feminin a fost atât de idealizat încât a devenit un concept abstract, unul cu care femeia *reală* nu are cum să se identifice. Doar dacă nu vorbim despre marile cuceriri ale istoriei care au fost punctate și celebrate prin glorificarea răpirilor, a violurilor, pe scurt, apropierea unor bunuri, nu?

Prezentul nu oferă noi revelații, poate doar iluzia unei libertăți de expresie. Obiectivizarea trupului ia forme din ce în ce mai complexe – este dreptul femeii occidentale să se „emancipeze” prin expunerea corpului în ce mod „își dorește”, la fel cum este dorința femeii orientale de a-și expune feminitatea numai în fața bărbatului „ei”.

Ce rămâne de făcut? Alexandra Ivanciu ne relevă neputința femeii de a fi autentică atâta vreme cât va accepta normele impuse de patriarhat, în timp ce Veda Popovici instigă de-a dreptul la o revoluție, o recuperare și refacere a acestor norme. Iată două videoperformanceuri care expun fața *hidden in plain sight* a societății patriarhale doar prin simpla relatare și ilustrare, prin simpla istorisire a unor fapte care ne sunt mult prea familiare, a unor convingeri prea adânc înrădăcinate.

Negrul, laitmotivul utilizat de cele două, capătă multe semnificații: culoarea oprimării, a morții oricărei speranțe, ascundere și dezvăluire simultană, fundalul pe care lucrurile pot fi spuse pe nume, abolirea normelor, *back to black*.

Faptul că amândouă au ales videoperformanceul ca mod de exprimare, anulând unul din aspectele fundamentale ale artei performative – unicitatea momentului – poate fi văzut ca o modalitate de a atrage atenția asupra tendinței istoriei de a se repeta *ad infinitum*. Videourile Alexandrei nu au început sau sfârșit, pe când cel al Vedei o ilustrează pe aceasta ca *tabula rasa*, gata să fie umplută conform ultimului trend. Pe scurt, prin lipsa de mișcare, prin aparenta pasivitate și prin abundența de negru, artistele ne îndeamnă să luptăm și să ieșim din acest *infinite loop* de oprimare, odată pentru totdeauna!

Summary:

We're talking about feminism in art, a topic which has been over-discussed during the past decades, but also one which cannot be exhausted. Yet, how can one verbalize what many others have said before, without repeating oneself? Or maybe some things need to be told over and over again, until a common ground is established. Here are two women artists, Alexandra Ivanciu and Veda Popovici, who seem to have found it and who have started a dialogue with the audience and between themselves, using the same „weapons" - their own body and videoperformance, everything cloaked in pitch darkness. Alexandra Ivanciu unveils before us a woman's inability to be genuine as long as she accepts the norms imposed by a patriarchate, whereas Veda Popovici invites us to a true revolution, a recovery and remodeling of these norms. Here are two videoperformances which expose the face hidden in plain sight of the patriarchal society just by their mere telling and illustration, through the story-telling of facts which are much too familiar to us, of beliefs which are too deeply rooted. Black, the leitmotif used by the two, incorporates multiple significations: the color of oppression, of the death of any hope, simultaneous hiding and exposure, the background against which things may be called by their name, the abolition of norms, back to black.

pe pagină
Veda Popovici, Cadre din videoul *Istoria Artei retrasată prin Pătratul Negru*, 2015

DESPRE LIMITELE LIBERTĂŢII

În acest text, ne vom referi la două lucrări care, în momente diferite, au intervenit în logica străzii pentru a aduce în discuţie memoria comunismului, trecutul nostru recent, supravegherea şi controlul, ideea de revoluţie şi limitele democraţiei. Am fost mereu interesate, în practica noastră, de felul în care graniţele dintre artă şi viaţă pot deveni fluide şi permeabile, despre un mod de a face artă ca o practică a cotidianului. O practică a invizibilităţii asumate, în care arta este o parte modestă, banală şi utilă a vieţii de zi cu zi. Suntem interesate de modalităţi de a fi artiste în care gesturile noastre se irizează în nuanţele contextului, oscilând între artă (atât ca profesie, cât şi ca stare de spirit) şi viaţa de zi cu zi, topindu-se uneori în fluxul oraşului, aproape invizibile, sau folosind strategii performative pentru a chestiona percepţia obişnuită şi oficială asupra realităţii.

Text de / Text by h.arta

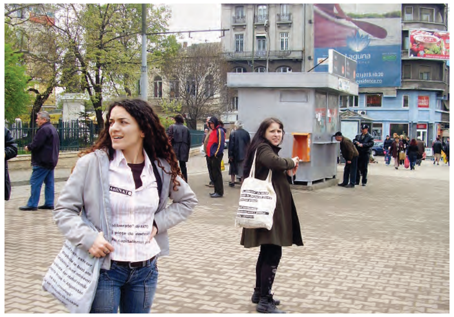
În cele două performance-uri pe care dorim să le discutăm aici, am privit arta ca pe un spaţiu tactic, în care idei şi atitudini critice faţă de *statu-quo* pot fi dezvoltate şi puse în practică într-o relativă siguranţă. O siguranţă care este cel mai adesea iluzorie şi temporară, abolită atunci când intervine starea de urgenţă, starea definitorie a capitalismului. Este vorba despre *Am învins!* (decembrie 2014, Timişoara) şi *NATO Meeting. D'après Ion Grigorescu* (aprilie 2008, Bucureşti).

În aprilie 2008, în paralel cu summitul NATO, un grup autoorganizat a închiriat o fostă hală industrială în Bucureşti ca un loc pentru discuţii, proiecţii de filme, ateliere şi, în opinia unora dintre participanţi/te, ca posibil loc de pornire pentru un marş paşnic şi tăcut prin oraş, în condiţiile în care orice manifestare publică, indiferent cât de paşnică, a fost cu desăvârşire interzisă pe timpul summitului. Contextul în care aceste evenimente au fost planificate era cel al stării de urgenţă, o stare de control care s-a instalat deja cu câteva săptămâni înainte de începerea summitului. Ea s-a concretizat în campania mass-media care a construit imaginea „anarhiştilor periculoşi" – care vin să distrugă oraşul şi imaginea ţării noastre – în hărţuirea celor implicaţi şi a familiilor şi prietenilor acestora, în ascultarea telefoanelor şi monitorizarea activităţii pe internet printr-o lege special emisă pentru această ocazie etc. În prima zi a summitului şi a activităţilor antisummit, trupe speciale de jandarmi au intrat în spaţiul închiriat, i-au agresat pe unii/unele dintre participanţi/te şi au ridicat toate persoanele găsite acolo.

Mai târziu, poliţia a trebuit să-i elibereze pe cei reţinuţi, sub presiunea exercitată de asociaţii pentru drepturile omului şi sub presiunea oamenilor care au pichetat secţiile de poliţie. Însă chiar dacă cei reţinuţi au fost eliberaţi, totuşi supravegherea continuă şi ameninţările poliţiei nu au încetat pe tot parcursul summitului, dar şi după aceea.

Ca o contribuţie la manifestările anti-NATO, am pregătit tricouri şi plase inscripţionate cu scurte mesaje care să exprime clar legătura indisolubilă dintre militarizare şi război, pe de-o parte, şi profit şi capital, pe de altă parte, mesaje pe care să le purtăm pe stradă în zilele summitului. Represiunea protestului atât de paşnic şi ţinut atât de mult în limitele „culturale" al grupului care a organizat spaţiul anti-NATO ne-a motivat şi mai mult să facem o plimbare prin Bucureştiul transformat dintr-odată într-un loc periculos şi supravegheat, într-un loc în care controlul iese din caracterul său latent şi ascuns şi îşi arată adevărata amploare. Am mers prin Bucureştiul însorit, purtând hainele cu mesaje anti-NATO, privind în vitrine, făcând poze turistice, testând limitele democraţiei.

În 1975, Ion Grigorescu a fotografiat pe ascuns angajaţii Securităţii, infiltraţi într-un miting electoral pentru Nicolae Ceauşescu, *(Miting electoral, 6 martie 1975)*. Prezenţa lor neliniştitoare este simbolică pentru constanta supraveghere care a fost o caracteristică esenţială a regimului lui Ceauşescu. În timpul traseului nostru prin Bucureşti, am fost urmărite în mod constant şi explicit de către angajaţi ai serviciului de informaţii. Aceştia apar în fotografiile noastre, anonimi, la fel ca în fotografiile lui Ion Grigorescu, amestecaţi printre trecătorii obişnuiţi.



Supravegherea şi controlul ca principale caracteristici ale regimului de dinainte de 1989 sunt, de asemenea, şi un important argument care legitimează capitalismul ca singura alternativă posibilă. Imaginea ubicuităţii controlului, amestecul de ridicol şi sinistru care ni s-a relevat în acele zile a continuat să fie vizibilă pentru noi mult timp după ce summit-ul NATO s-a încheiat, ca o imagine paradigmatică a vremurilor pe care le trăim, a unei libertăţi de exprimare tolerată atunci când este inofensivă, dar abolită de îndată ce este necesar. Zilele controlului şi ale făţărniciei Mitingului electoral fotografiat de Ion Grigorescu nu s-au încheiat odată cu Revoluţia din 1989.

În decembrie 2014, am participat în proiectul *Cald la rece: Revoluţie la timpul prezent* (curatoare: Roxana Bedrule & Anna Harsanyi), care îşi dorea să pună în discuţie ideea de revoluţie şi felul în care Revoluţia din 1989 este privită în discursurile oficiale ca un punct final al istoriei. Referindu-ne la sloganul scandat în Decembrie 1989, „Am învins!", slogan pe care l-am dislocat în cuvintele lui componente, ne-am întrebat cine are astăzi dreptate şi cine se simte învins?

Ruptura din slogan reflectă pierderea unui scurt moment al posibilităţii, un moment în care puterea şi solidaritatea oamenilor obişnuiţi, a celor care au ieşit în stradă în 1989 în speranţa unei vieţi mai bune, au fost sacrificate logicii capitaliste a profitului. Am făcut vizibilă această ruptură pe traseul nostru prin centrul Timişoarei, purtând bannerele cu cele două cuvinte uneori despărţite, alteori readuse împreună în ritmul mersului nostru. Ne-am oprit în faţa unor locuri simbolice pentru cei învinşi (locuri simbolice pentru drepturi care păreau definitiv câştigate înainte de 1989, cum ar fi educaţia şi sănătatea gratuite pentru toţi/toate şi care sunt în plin proces de pierdere în prezent) şi, de asemenea, în locuri simbolice pentru câştigătorii Revoluţiei, pentru cei care au (capitalul, Biserica, statul ca instrument de represiune şi control), discutând în timpul acesta cu trecătorii despre revoluţia care nu este niciodată încheiată, care trebuie mereu recâştigată.

Summary:

In this text, we present two projects we immersed into the logic of the street with a view to explore the memory of communism, our recent past, mechanisms of surveillance and control, the concept of revolution and the boundaries of freedom. We have always had an interest in the different ways in which the boundaries between art and life can become fluid and permeable, and in the ways to make art as a day-to-day practice. A practice of assumed invisibility, where art is a modest, banal and useful part of day-to-day life. We are interested in being artists in a way which intersperses our gestures with the iridescent nuances of each context, a back-and-forth between art (both as a profession and a state of mind) and day-to-day life. Melting to near invisibility in the tidal flow of the city, or using performative strategies to question the regular and official perceptions of reality. In the two performances we discuss here, we looked at art as a tactical space, in which critical ideas and attitudes regarding the status quo can be developed and put in practice relatively safely. Safety that is rather illusory, temporary or even abolished in a state of emergency, which is the typical state of capitalism. It's about We have won! (December 2014, Timişoara) and NATO Meeting. D'après Ion Grigorescu (April 2008, Bucharest). // Translation from Romanian by Roxana Marin

deasupra, stânga
h.arta, *NATO Meeting. D'après Ion Grigorescu* (aprilie 2008, Bucureşti). Foto: h.arta

dreapta jos
h.arta, *Am învins!* (decembrie 2014, Timişoara). Foto: h.arta

PARABOLA SCAUNULUI CU UN ȘURUB LIPSĂ. CÂTEVA PERFORMANCEURI CARE NU AU SCHIMBAT LUMEA

Text de / Text by
SIMONA DUMITRIU

Performanceuri discutate în acest text: Raluca Croitoru, LUMEN, *în cadrul* Ghid pentru un comportament inacceptabil, *MNAC, 11 decembrie 2014; Larisa David,* 44.4275° N 26.0874° E Aripa E4, *în cadrul* Ghid pentru un comportament inacceptabil, *MNAC, 9 ianuarie 2015; Kiki Mihuță,* Pune ceva pe masă, *în cadrul* Ghid pentru un comportament inacceptabil, *MNAC, 9 ianuarie 2015;* (Ghid pentru un comportament inacceptabil este un program de performanceuri desfășurate în perioada decembrie 2014 – ianuarie 2015 *la MNAC, în cadrul expoziției* WHAT ABOUT Y(OUR) MEMORY, *curatoriată de Irina Cios și Iosif Kiraly.* Ghidul *a fost coordonat de Larisa Crunțeanu și Xandra Popescu); Ileana Faur (cu Dia Falub, Andreea David, Simona & Ramona, Larisa David, Diana Miron),* A fost odată ca niciodată un băiețel. Și totul s-a terminat cu bine, *performance pentru video, în cadrul expoziției* Zece, *The Ark, iunie 2015; Alexandra Ivanciu,* Act the Gap, *performanceuri pentru video, Centrul Artelor Vizuale Multimedia, iunie-iulie 2015; Gabriela Mateescu și Marina Oprea,* Prezența obligatorie, *NAG Pop-up Gallery @ Magheru One, 13 noiembrie 2014; Diana Miron și Marina Oprea,* A doua trezire, *performance în cadrul* De la Aftershock la Nemurire, *Spațiul Platforma, 25 februarie 2015;* Tăietzel Ticălos 22, *performance în cadrul expoziției* Nucleu 0001, *Galeria Tipografia, iunie 2014.*

Rușinea de a...
...nu lua o notă bună
...arăta ce-ai mai rău din casă
...nu ști să gătești
...vorbi despre treburi femeiești
...sta pe întuneric

Mândria de a...
...purta uniforma liceului
...locui în cea mai mare clădire din lume
...cumpăra cele mai moi curmale
...vorbi
...aprinde lumina

Rușini, mândrii, izbânzi și aproape perfecțiuni. Din 20 de scaune, totuși doar unul are un șurub lipsă.

La performanceul lui Kiki [Mihuță], am adus varză gătită, pâine, o furculiță și un șervețel. Altfel spus, am oferit un sufertaș, un set ideal pentru a fi consumat, oricui îi cădea numărul meu. Varza e teritoriu sigur dacă nu mănânci produse animale, ai diabet, tensiune, intoleranță la lactoză, tendință de balonare. Nu e bună la ulcer.

Procedura cerea să gătim unii pentru alții și unele pentru altele, știind că un număr de x persoane vor fi invitate la masă și că va exista un schimb de bilețele numerotate, în urma cărora vom primi câte ceva de mâncare, ca la tombolă.

La MNAC, persoanele invitate din lumea artei au fost aduse împreună din ierarhii diferite. Taxonomiile cu mâncare împărțeau sufertașele în: cele cu carne, castroane mari, preambalate cumpărate, preparate culinare delicioase, măsline, curmale, griș cu brânză și nuci.

În una din sălile galeriei de la ultimul etaj al clădirii Magheru One, Gabriela [Mateescu] și Marina [Oprea] se caută, din timp în timp, pe pereții acoperiți integral cu foi

Ileana Faur, Dia Falub, Andreea David, Simona & Ramona, Larisa David, Diana Miron, *A fost odată ca niciodată un băiețel. Și totul s-a terminat cu bine*, performance pentru video, în cadrul expoziției *Zece*, The Ark, iunie 2015

Kiki Mihuță, *Pune ceva pe masă*, în cadrul *Ghid pentru un comportament inacceptabil*, MNAC, 9 ianuarie 2015. Foto: Iulius Costache

Gabriela Mateescu, Marina Oprea, Tăietzel Ticălos 22, performance la Universitate, 2014

tipărite cu situații la examenele de bacalaureat în licee sau admitere la facultăți. Intrăm în cameră câte zece-douăzeci și e lumina stinsă, se văd doar cuvintele scrise mare cu vopsea fosforescentă: „la câte meditații am băgat în tine...// ...trebuie să ai diplomă..." Se strigă și se răspunde prezent. Trăiesc sentimentul familiar al autoînvinovățirii și al speranței familiei care investește și probabil, la o adică, ar putea să îți prezinte balanța completă între banii investiți (cu mâncare, căldură, haine, meditații, cărți, timpul liber, vacanțe) și profit (reprezentat prin salariu, beneficii, funcții, onoare, articole despre tine în revista ARTA, proiecte internaționale, burse, studii aprofundate, contribuții la pensie). E o balanță emoțională, din care reiese că doar cu iubire nu se poate trăi.

Acum mai bine de un an, în Sala Tipografia de la Combinatul Fondului Plastic, Mihaela (aka Tăietzel Ticălos) îți ghicea în Tarot, în timp ce tu îi ghiceai ei.

La Galeria CAV (Centrul Artelor Vizuale Multimedia) corpul Alexandrei (și al Anastasiei, atunci când o ajută pe Alexandra [Ivanciu]) este organizat neutru, în stil clasic de performance, îmbrăcat în negru pe fundal negru, în tablouri vivante care fac referință la Marianne Wex și la felul în care corpurile bărbaților și ale femeilor ocupă diferit spațiul public și aria vederii. Wex publică în anii '70 o carte cu mii de imagini arhivate, planșe în care șiruri după șiruri de fotografii cu femei și bărbați șezând, mergând, așteptând, dovedesc repetat că bărbatul va acapara spațiul (desfăcându-și picioarele, extinzându-și torsul, punând mâinile în șolduri), iar femeia se va restrânge pentru a-i ceda. Uneori o face cu frustrare, alteori pentru că a ascultat atentă ori a citit despre cum trebuie să stea, să mănânce, să se ridice și să umble. Ileana [Faur] ne cheamă într-o seară (și au venit Andreea [David], Dia [Falub], Diana [Miron], Larisa [David], Ramona și eu) la un nou joc de cărți, decompus de ea din basmul *Ion Făt Frumos* – o poveste cu totul aparte în fabulosul balcanic și al Europei de Est, în care o fată de crai se travestește în fecior pentru a reprezenta onoarea tatălui său, o răpește pe Ileana Cosânzeana și, la final, în urma unei vrăji prin care rămâne bărbat, are parte de nuntă și împărăție până la adânci bătrâneți, alături de aceasta. Sunt cărți cu personajele poveștii, din care putem trage pentru a juca în rolul personajului care ne-a căzut: figuri principale, precum Ion Făt Frumos, Calul Năzdrăvan, Leoaica, Cosânzeana, ori secundare – Slujnica Ilenei, Fiica cea Mare a Împăratului, Craiul și alte câteva. Apoi sunt peste o sută de cărți în care acțiunile, locurile și timpii din basm sunt secționați în fraze cu care, recompunând, putem adăuga, rând pe rând, pe măsură ce tragem alte cărți, ce nuanțe vrem, unei povești care crește între noi, de la una la alta, în funcție de înclinații, umor, fantezie și crezuri.

Lumenii măsoară cantitatea totală de lumină vizibilă emisă de o sursă. Un bec economic care pretinde a fi echivalentul a 60 de Wați (de electricitate consumată) este obligatoriu să emită o luminozitate de minimum 700-750 de lumeni, potrivit legislației europene recente. Intensitatea luminii are legătură cu mărimea spațiului în care se distribuie. Ochiul se adaptează atunci când rămâne într-o încăpere cu luminile stinse – un contact, oricât de redus, cu lumea din afară. Câțiva lumeni se învârt printre cei și cele care se uită cum Raluca [Croitoru] aprinde, cu ajutorul flashului de la aparatul de fotografiat, pietricele fosforescente care se încarcă de lumină și rămân așa, pe întuneric. Nu am fost acolo, la MNAC, când a avut loc performanceul. Mi-o imaginez povestind despre lumina vizibilă și formulele ei de calcul, în timp ce reface inconștient Spiral Jetty pe ritm de magie fotosensibilă.

MNAC din Palatul Parlamentului are patru etaje, un număr oarecare de uși, multiple capete de priză îngropate la nivelul podelei, o arie per etaj aproximativ corespunzătoare cu 14 garsoniere confort sporit ori 30 de camere închiriate.

Majoritatea prizelor merg. Spațiile sunt luminate egal cu un număr variabil de neoane. Din douăzeci de scaune așezate în fața unei lucrări video, unul are un șurub lipsă.

Marina [Oprea] și Diana [Miron] sunt culcate pe spate, cu ochii închiși și legate una de alta pe un fel de pat, în camera mică din Spațiul Platforma. Camera e plină de oameni și doar persoanele din față pot vedea clar ce se întâmplă: după un timp, Marina [Oprea] și Diana [Miron] se ridică la marginea patului, ajung pipăind la grămăjoara de piese de puzzle din fața lui și încearcă să le recompună fără a le vedea, după marginile și colțurile ce par să se îmbine. După cam o oră, se opresc. Înainte vopsiseră toate bucățelele de carton în alb. Îmi imaginez acțiunea de durată în care și după multe ore, rămase singure în cameră, ar fi continuat să caute margini și colțuri pentru a termina o imagine deja ștearsă, fără laturi drepte, pierdută în mijlocul podelei printre celelalte urme ale acțiunilor dinainte.

Arcana Majoră la jocul de cărți al Tarotului are 22 de personaje, sau spații, sau instanțe. Unele te judecă, altele te încurajează. Tăietzel Ticălos spune că nu știe să citească Tarotul și vede ceva despre vinovăție și ispită în cele patru cărți de joc alese de mine la întâmplare și așternute cu fața în sus: una despre trecut, alta despre prezent, alta despre viitor și ultima să le lege pe toate. Eu știu, dar nu îi spun și ei asta, când interpretez cărțile reciproc alese de ea, tot patru, pentru trecut, prezent, viitor și a patra care le leagă pe toate. Își face performanceul într-un spațiu separat de celelalte instalații și acțiuni.

deasupra
Gabriela Mateescu, Marina Oprea, Tăietzel Ticălos 22, performance în cadrul expoziției *Nucleu 0001*, Galeria Tipografia, iunie 2014

Pentru a ajunge la Combinat, depășești un început de complex rezidențial abandonat la jumătatea construcției, treci pe sub linia ferată și mergi pe o șosea în mijlocul câmpului, treci de celălalt Liceu de Artă și apoi intri printre clădirile majoritar dezafectate ale fabricii UAP.

În unele hale, prin geamurile sparte se văd utilaje, cauciucuri, resturi de ipsos. Mă întreb ce mai funcționează de fapt. Sala Tipografia are urme de la o intervenție mai veche a lui Dan Perjovschi. Acum este deschiderea *Nucleului 0001*, în care artiști și artiste care au terminat de puțin timp facultatea se adună pentru a produce împreună, pentru a nu renunța de tot în fața progresului spre muncile de game testeri, joburile web cu program după ora Canadei sau a chemării centrelor de customer service prin telefon.

Unii renunță, oricum. Tăietzel nu are nevoie să ghicească, ne cunoaștem prea bine noi între noi și intrăm în patternuri, oricum ghicitul numai cu Arcana Mare e ca o joacă apocaliptică din care nu poți să ieși OK.

Kiki [Mihuță] ne invitase prima dată la o masă comună în timpul verii petrecute la Platforma sub numele *Welcome to Copacabana*. Atunci, în 2013, pentru că mulți și multe dintre noi rămâneam în București, ne-am propus să ne întâlnim pe Moșilor la etajul 1 ca și când am fi mers în vacanță la mare, cu povești descompuse, cocktailuri cu gusturi de personaje de basm, prosoape cu delfini și vise comunitare. La prima masă-tombolă am adus tocană de legume și, separat, brânză de oi atât de puternic mirositoare că până la urmă nu a mâncat-o nimeni. Nu știu de ce nu pot scăpa de impresia că toate mesele lungi înconjurate de oameni sunt un amestec vizual între cina cea de taină și banchetele de nuntă eficiente la care înghesui cât mai multe scaune, să-ți încapă oaspeții în sălile mai mici și mai ieftine.

La MNAC, în sala de la etajul 4 la care au loc de obicei proiecții, prezentări și workshopuri, masa era mai lungă, scaunele mai multe, dar tot lipite bară la bară. Ca la orice nuntă, Kiki [Mihuță] adunase prieteni și prietene, dar și persoane cu autoritate sau persoanele de la care voia mai departe invitații la alte, viitoare, nunți. Relaționarea despre mâncare dezamorsa diferențele ideologice prezente în practicile artistice ale celor de la masă, parcă reușise să construiască un teritoriu în care pentru scurtă vreme familiaritatea gustului pe care îl împărtășeai cu ceilalți era ceva, un gând împreună despre cât de bună și simplă e rețeta de griș cu brânză sau cât de fragede sunt curmalele. Referința la cinele de altă dată ale marilor coloniali sunt nevoită s-o fac, inevitabil, pentru că am traversat un palat pentru a lua masa acolo. Am plecat luând pe furiș măslinele rămase.

A fost odată ca niciodată un băiețel. Și totul s-a terminat cu bine.

Povestea compusă de cele șapte în fața camerei era fantastică, queer, rolurile principale ajunseseră să fie revendicate de figuri pasagere ale basmului: calul năzdrăvan plecase călare pe alt cal, să se regăsească, Fata cea mică / Ion Făt Frumos trăia într-un vârtej emancipator, dincolo de gen, și Mama Pădurii devenise o zeiță a pământului, transformatoare și activă sexual, luptând cu Leoaica pentru cucerirea Fetei Făt Frumos, în timp ce Cosânzeana aluneca între retrageri contemplative și acțiuni de preluare a puterii asupra propriei vieți. Cuvintele basmului, frazele înscrise pe cărțile de joc, erau doar jaloane sintactice pentru un exercițiu relaxat de reapropriere a limbajului care devenea feminist, actual, ironic și personal.

Alexandra [Ivanciu] echivalează pozițiile corpului femeii în societate sau în reprezentările artistice cu instanțe ale oprimării patriarhale. Chipul ușor plecat, umbrit de o boare grigoresciană de păr și (la portretele de țărănci) basma, cu zâmbet și priviri indirecte, anunță formula stas a reprezentării în portretistica românească pentru femeia la locul ei – care își știe locul, inclusiv față de marginile cadrului. Acel loc este între efigia de mormânt și icoanele cu Fecioara Maria.

În istoria picturii românești de esență realistă sau impresionistă, numai femeile discriminate rasial aruncă zâmbete directe și provoacă trupește, numai ele sunt reprezentate astfel, sub apăsarea unei duble oprimări, reificate de privirea care, față de ele, pare să își permită orice.

În fotografiile Mariannei Wex, sute de bărbați își desfac picioarele în timp ce femeile de lângă ei le strâng. Paralel studiului, artista germană începe în anii '70-'80 să realizeze, cu un grup de femei, exerciții de apropriere a metodelor bărbătești de ocupare fizică a spațiului – ca strategie de luare a acestui spațiu înapoi și de de-programare socio-culturală.

O femeie la locul ei nu își desface picioarele pe stradă, nici când se așază pe scaun în autobuz. E atentă la imaginea ei, ca și când ar căra constant o oglindă fără să-i cadă brațul. Își organizează corpul în interiorul cadrului astfel încât acesta să fie armonios.

deasupra
Larisa David, *44.4275°N 26.0874°E Aripa E4*, în cadrul *Ghid pentru un comportament inacceptabil*, MNAC, 9 ianuarie 2015. Foto: Iulius Costache
Gabriela Mateescu și Marina Oprea, *Prezența obligatorie*, NAG Pop-up Gallery @ Magheru One, 13 noiembrie 2014

stânga
Diana Miron, Marina Oprea, *A doua trezire*, performance în cadrul *De la Aftershock la Nemurire*, Spațiul Platforma, 25 februarie 2015. Foto: Ileana Faur

Lucrează din greu la menținerea pozei, în linii și curbe închise. Nu-ți strânge mâna, ci-i este sărutată sau te sărută cald pe obraz. Aceste constrângeri ale corpului femeii continuă să-i fie dictate, iar jocul minimal al Alexandrei în instalațiile video evidențiază resorturile de putere care le dictează, dar e suficient să devii atent/ă la tine cum stai, în timp ce citești, acum.

Ai nevoie foarte rar de diploma de licență. Uneori îți trebuie la angajare, deși cele mai multe joburi care ne sunt disponibile au mai degrabă bacalaureatul drept cerință. Cel mai mult folosești copiile autorizate după diplomă pentru a-ți continua studiile, pentru a mai obține un carton galben tăiat ondulat la una din margini. În cadrul unui proiect din 2013 de la Platforma (*Schimbul 1*, *Schimbul 2* și *Tura de noapte*), Gabriela [Mateescu] își convinsese câțiva prieteni din Craiova să îi încredințeze diplomele lor de licență, în original. Le-a pus pe pereți, în buzunare de plastic, alături de câte o fotografie a persoanelor respective la actualul loc de muncă și de răspunsurile lor la câteva întrebări standard. Nimeni nu activa în domeniul pentru care avea carton galben, ci undeva într-un magazin, într-un atelier de reparații IT, într-o arhivă... Cum calculezi asta în balanța între investiție (în meditații, hrană caldă, abonament la internet) și profit? Intră la profit orice mecanism de subzistență, atâta vreme cât îți oferă asigurare medicală? Prin rușinea de a nu te descurca la școală, de a nu avea diplomă, privilegiul educațional ajunge să construiască adesea o falsă clasă de mijloc, pe măsură ce școlile profesionale și specializările tehnice dispar. Visul pictat cu litere fosforescente este orientat umanist, teoretic, izolat de orice implică mai mult decât manipularea unui calculator și capacitatea de a produce pe bandă rulantă liste în Excel.

Înainte de *Prezența obligatorie*, mai multe persoane dintre cele despre care scriu acum au citit o vreme, legate la ochi, în fața Universității din București.

Turul ghidat organizat de Larisa [David] prin cele patru etaje ale MNAC a fost un remake după cel, aproape identic, oferit de statul român prin coridoarele și sălile Palatului Parlamentului. Jocul politic nu este descris, în schimb sunt prezentate numărul de scări de marmură, esențele de lemn din parchet, aria covoarelor ș.a.m.d. Nu știu ce anume din clădirile oficiale ale puterilor acestei lumi le face comunicabile numai în termeni arhitecturali și în măsurători ale decorațiunilor interioare. Un candelabru cântărește șase tone, o anumită frescă este influențată de picturile Renașterii, în sălile în care se adună politicienii sunt patru sute de locuri iar scaunele sunt tapițate cu catifea veritabilă. Demonstrația de putere din spatele acestor măsurători este evidentă: tu n-ai avea unde să îți pui covorul de 150 de metri pătrați, țesut manual de maicile de la mânăstirile din Nordul Moldovei. În cazul Palatului Parlamentului, ghidajul oficial mai include și câteva detalii despre gusturile familiei Ceaușescu, dar istoria recentă a clădirii și uzul său curent sunt marcate simbolic de greutatea meselor de prezidiu. Luând acest model, Larisa [David] a identificat seturile de marcaje simbolice pentru activitatea Muzeului și a compus un tur al etajelor, în același timp factual și absurd. În momentul instalării MNAC în Palat, a fost luată decizia arhitecturală de a transforma sălile grandioase, marcate de gândirea estetică de dinainte de 1989, în spații muzeale clasice de tip cub alb.

Pereți și tavane false au acoperit structura construcției inițiale. O singură sală, la parter, a păstrat aproape intactă arhitectura Casei Poporului.

În timp ce număr plăcile tavanului fals și ascult detalierea în cifre a sistemului de iluminare, îmi reamintesc de culoarul de aproximativ un metru lățime lăsat între pereții falși și zidurile exterioare ale (probabil) fiecărui etaj, în care la un moment dat exista (poate încă mai există?) singura expoziție permanentă, și aceea ascunsă, a muzeului: o serie de lucrări omagiale fuseseră montate acolo, între perete și zid, dar despre ea nici nu ai ști cum să vorbești în tururile ghidate.

Acțiunea Ralucăi [Croitoru], din poze sau din auzite, consta din a povesti despre lumină, în termeni tehnici și personali. Când îi venea mai greu sau încurca termenii, scotea câte o piatră fosforescentă din borsetă și, pe întuneric, o aprindea cu flashul aparatului, apoi o lăsa, luminată, pe jos, înapoi în întuneric.

Ca în basmul Ilenei, ca în ghicitura de Tarot, erau acolo o poveste magică și puncte luminoase ca de furtună. Ca în turul ghidat al Larisei, lumenii se măsoară și există niște standarde. Ca în listele cu rezultate la învățătură, aceste standarde pot ajunge să reflecte poetic adevăruri despre confortul sau disconfortul ființei umane.

Alexandra [Ivanciu] încercând să își facă maxim de întuneric în spațiul galeriei. Marina [Oprea] și Diana [Miron] închizând ochii. Marina [Oprea] și Gabi [Mateescu] pe întuneric cu lanternele, căutându-se pe tabel.

Marina [Oprea] și Diana [Miron] încercând să pună la loc piesele de puzzle, cu ochii închiși. E enervant, pentru cine se uită la ele, cum se mișcă de încet și imprecis. Ai putea să numeri bucățile de carton și să le pui ordonat în calea lor, fără ca ele să își dea seama. Și bucățile seamănă cu plăcile de tavan fals.

Acțiunea, parte a seriei de proiecte *De la Aftershock la Nemurire*, desfășurate la Platforma între noiembrie 2014 și februarie 2015, se referea la starea dintre vis și trezire în care îți poți imagina nopțile petrecute într-un adăpost postatomic. Înainte să le vopsească, piesele fuseseră colorate, predominant roz, din jocuri puzzle cu prințese, cumpărate anume pentru asta. Sub vopseaua albă stau povești roz cu prințese.

În filmele cu instrucții de supraviețuire în adăposturile antiatomice realizate de administrația Statelor Unite prin anii '50-'60, sub efectul panicii începutului de Război Rece, se repetă că, printre proviziile necesare, o mamă tipică, ce urmează să petreacă luni sau ani în acel adăpost, nu trebuie să uite de timpul liber, împărțit între jocuri de familie și citirea regulată a Bibliei. Între timp, în războaiele neatomice de acum, aflăm de pe internet că supraviețuirea implică obișnuirea cu respiratul pe întuneric, prin moloz, și nu conține rafturile bine organizate și pline cu sare, alcool și provizii uscate din filmele cu Doomsday Preppers.

E plictisitor și intim să te uiți la Marina [Oprea] și Diana [Miron] cum încearcă să pună înapoi laolaltă bucățile albe de carton. Colorându-le, ți-au șters șansa, ca privitor, să participi la reconstrucția poveștilor cu prințese. Dacă ele stau pe marginea patului și reconstruiesc cu ochii închiși ceva nedefinit, tu, cu ochii deschiși, nu ai mai multe informații despre geografiile fantastice din peisajele care fuseseră acolo, peisaje dictate special pentru femei.

pagina din stânga
Raluca Croitoru, ***LUMEN***, în cadrul *Ghid pentru un comportament inacceptabil*, MNAC, 11 decembrie 2014

COZO

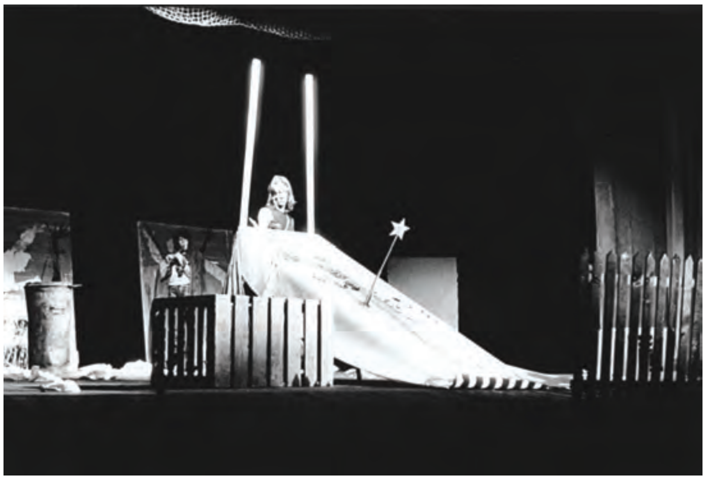
COSMIN PAULESCU

Douăzeci de ani de performance

Text de / Text by
CORINA GABRIELA DUMA, COSMIN PAULESCU

Timp de 20 de ani, Cosmin Paulescu, cunoscut mai degrabă drept Cozo, a participat la festivaluri și expoziții cu happeninguri și acțiuni care au ca recuzită, în primul rând, propriul corp, create cu umor și autoironie. Artistul declară adesea că a fost preocupat de corpul uman încă de la începuturi, din studenţie. În anii formării sale era vorba mai mult despre imagini pictate, serie de autoportrete, introspecţia la nivel personal fiind mai degrabă o caracteristică a vârstei. Ulterior, Cozo s-a orientat spre performance art ca formă de manifestare, iar corpul a devenit element principal. De atunci, până în prezent, s-a ocupat constant de această zonă, care presupune o implicare a corpului în actul artistic (aproape) în proporţie de 100%. Temele abordate sunt extrem de diverse, de la acțiuni cu semnificație religioasă la social și politic, sound-performance, land-art *și chiar rapeluri la purul joc al întâmplării, în care se remarcă drept căutare principală introspecţia climatului sociopolitic din România, caracteristic anilor '90, acesta fiind un moment important în cariera sa de artist vizual. Iată în continuare o trecere sumară prin toate acțiunile artistului din ultimii douăzeci de ani.*

Începem cronologic cu prima sa acţiune, din 1991, intitulată ***Geneza*** și desfașurată la Muzeul Colecţiilor de Artă din București, în cadrul unui tip de manifestări foarte la modă la acea dată – datorită caracterului recuperator, după o lungă perioadă în care fuseseră interzise de regimul comunist –, anume Festivalul Tineretului Creștin-Ortodox. Este singurul performance de la care nu există fotografii sau film care să documenteze acţiunea.
Într-un fel, acesta devine un happening total ce s-a consumat în fața publicului, el rămânând doar în amintirea celor prezenţi. Practic, ajutat de un coleg, Cozo a construit în faţa publicului o instalaţie din materiale neconvenţionale, folosind nisip, lut, piatră, cărămizi, pânză, apă, culori și lumânări. La finalul acţiunii, luminile au fost stinse ca să ramână doar pâlpâirile lumânărilor ce punctau zonele de interes ale instalaţiei. Artistul s-a așezat în centrul acesteia, acoperit cu o pânză. Metamorfoza cu lucrarea devine un gest simbol, prin care artistul își pierde conturul fizic și devine parte integrantă din opera sa.
Fenomenul Pitești, din 1992, este o nouă acţiune defășurată pe scena Teatrul „Ion Creangă" din București, în cadrul celei de-a II-a ediţii a Festivalului Tineretului Creștin-ortodox. Performanceul a fost inspirat din cartea omonimă a lui Virgil Ierunca, reliefând câteva episoade povestite de autor, ce conţin scene de o cruzime inimaginabilă petrecute în închisoarea de la Pitești, în perioada anilor '50. Artistul propune un act artistic neconvenţional, într-un spațiu convenţional, implicând la final și publicul în acţiune și realizează un performance în care actantul face corp comun cu publicul său. Cu un suport tehnic consistent și personal specializat pentru a se ocupa de lumini, sunet și o bogată recuzită scenografică, artistul traduce, într-un limbaj vizual personal, experienţele spaţiului concentraţionar și salvarea pe care o poate aduce credinţa, glisând mesajul politic spre cel mistic, printr-o paletă largă de simboluri folosite în cadrul performanceului.
Jertfa inocenților a fost realizat în 1993, la Timișoara, în cadrul unui Student Fest – prima ediție a acestui festival studențesc de artă. Timișoara, orașul care a dat startul revoluției anticomuniste, a devenit, la scurt timp după aceea, un adevărat centru de dezgheț al artei contemporane care a găzduit multiple manifestări artistice de nișă, precum Zona Est, festivalul de performance organizat de Ileana Pintilie.
Desfășurat în fața Catedralei Ortodoxe din Timișoara, performanceul, ultimul în care simbolistica religioasă mai joacă un rol predominant în arta performativă a artistului, este inspirat dintr-un tragic episod din timpul Revoluției, în care forțele de represiune au deschis focul asupra unui grup de tineri care încercau să se refugieze în catedrală. La trei ani după evenimente, Cozo propune o acțiune simbolică de comemorare, folosind ca materiale pământul, apa, lemnul, pânza, sângele și propriul corp, ce amintesc cumva de acționismul vienez.
Tauromachia, din 1994, este un performance al cărui nucleu te duce cu gândul la exercițiile Fluxus de testare a publicului, punând accentul pe hazard. Asemenea *Fenomenului Pitești*, s-a desfășurat, într-un spaţiu convenţional, pe scena Centrului Cultural Maghiar din București, folosindu-se, de asemenea, un suport tehnic elaborat, care a permis introducerea în economia performanceului, pe lângă mișcare corporală și imagine video, îmbogăţind astfel scenografia. Inspirat de ciclul desenelor semnate de Picasso și influenţat – așa cum însuși artistul o declară – de finalul unor piese de teatru, puse în scenă la acea dată de Silviu Purcărete la Teatrul din Craiova, în care după terminarea piesei, la ieșirea din teatru, publicul era așteptat de personaje din piesă, ca o prelungire a spectacolului, atunci când nimeni nu se mai aștepta, Cosmin Paulescu folosește ingenios același sistem, părăsind pe rând scena, împreună cu ceilalţi doi actanţi (Amelia Ursache și Sergiu Bărbulescu), ca să se regrupeze la ieșirea din clădire, pentru o interacţiune finală și neașteptată cu publicul. Tratarea într-o cheie ironică a relației dintre taur și fecioară se remarcă totuși drept cel mai inspirat moment al performanceului.
Scaunele, tot din 1994, desfășurat la Centrul Cultural Maghiar din București, face parte din șirul acțiunilor de *sound performance* pe care artistul le-a creat cu scopul principal de a construi o lucrare în fața publicului, dar este prima în care artistul a abordat tema sunetului, ca mijloc de expresie artistic în acțiunile sale. Cu toate că elementul acustic are un rol secundar, el este bine determinat în economia performanceului. Un dirijor, apasă clapele colorate ale unui pian, imaginea lor fiind transmisă, cu ajutorul unei camere video, pe un ecran în direcția publicului. La atingerea clapei de o anumită culoare, era adus în fața publicului un scaun ce corespundea culorii clapei. Rezultatul final a fost instalarea în fața publicului a unei construcții din scaune colorate.
Bucătăria, realizat în 1995 în cadrul expoziţiei *Zidul*, organizată de Centrul Soros pentru Artă Contemporană la Facultatea de Arhitectură „Ion Mincu" din București,, este cea de-a doua acţiune a artistului care are ca element principal soundul. Sunt folosite „instrumente" generatoare de sunete adunate dintr-un întreg inventar al obiectelor ce constituie recuzita unei bucătării: cratiţe, capace, răzătoare, forme de cozonac etc., iar expresivitatea acustică a fost dublată de jocul scenic al actanților care ajung în final să-și paseze cu piciorul, unul altuia, diverse obiecte, implicând și o parte din public în acţiune.
Întâlnirea în 1995, la Amsterdam, cu Eugen Gondi, artist vizual și interpret de jazz, a cântărit foarte mult în cariera artistică a lui Cosmin Paulescu, așa cum au contat și cele două stagii de pregătire profesională în cadrul Academiei Rietveld. Prima acțiune în colaborare cu Eugen Gondi s-a desfășurat la un workshop studențesc în cadrul Academiei Rietveld, unde încerca o combinație între *soundul* elaborat al instrumentelor convenționale și zgomote produse mai mult sau mai puțin accidental, folosind o paletă largă de obiecte, de la țevi de plastic până la recipiente din metal etc., născându-se astfel ***Sound performance1***.
Noul om bogat al României, performanceul realizat în 1996 la Festivalul de Performance AnnART din Sfântu Gheorghe, unul dintre cele mai mari festivaluri de gen din Europa, constituie o analiză a climatului sociopolitic de după 1990 din România. Tratează într-o notă ironică procesul transformării activiștilor politici ai regimului comunist în oameni politici cu alură occidentală, care profită de conjunctura favorabilă, de relațiile și pârghiile pe care le au pentru a obține beneficii financiare ilicite, preluând controlul economic, gest ce devine mult mai important, la acea dată, decât păstrarea monopolului ideologic. Artistul a apărut ca un *homo sapiens*, care treptat s-a îmbrăcat în haine elegante (costum şi cravată) şi s-a „dotat" cu telefon mobil şi geantă diplomat, aruncând cu bani către public, gest premonitoriu, anticipând apariția ulterioară a unor astfel de personaje în peisajul sociopolitic românesc. La final, el a intervenit asupra unui decor format din steagurile alipite ale Americii, României şi Rusiei, decupându-l pe cel american şi lăsându-le lipite pe celelalte două, simbol al influenţelor geopolitice ale momentului.
Tot în 1996, artistul susține la Club Litere din cadrul Universității București un performance intitulat ***Sunetul copilăriei***, prin care și-a dorit crearea unei ambianțe sonore ce rezultă din alăturarea mai multor surse de sound. Performanceul este static, bazându-se doar pe scheletul soundului, dar este în același timp ironic prin alegerea subiectului într-o locație contrastantă cu acesta. Câteva obiecte stau agățate cu sfori de plafonul clubului: un pian jucărie, un radio, un ursuleț de pluș care prin presare emite sunete, un casetofon și un clopoțel. Artistul, cocoțat pe un soclu cu o bază de un metru, care-i restrângea aria de mișcare fizică din timpul acțiunii, obține astfel staticitatea și concentrarea pe



deasupra, de la stânga la dreapta, de sus în jos
Imagini din performanceurile: *Fenomenul Pitești*, 1992; *Jertfa inocenților*, 1993; *Noul om bogat al României*, 1996; *România, prietena mea*, 1997; *Tauromachia*, 1994; *Sound Performance II*, 1997; *Play pe plai*, 2013; *Cioburi de poezie*, 2007; © Fotografii din arhiva artistului; *Courtesy of Cosmin Paulescu*

mixajul acustic dintre elementele menționate din care a creat, timp de câteva minute, o ambianță sonoră.
Playboy by Art – performanceul a fost realizat în 1997, în cadrul expoziției "Experimentalismul", organizată de Centul Soros pentru Artă Contemporană, la Galeria Artexpo, Etaj 3/4, București.
Rezultat al experienței, artistul lansează mesaje publicului, cu un minim de mijloace, rezumându-se la un dialog cu audiența, elocvent pentru intenția sa de a familiariza mediul artistic cu astfel de acțiuni. Îmbrăcat precum un crainic TV și așezat în spatele unei carcase goale de televizor, artistul povestește publicului, cu lux de amănunte, ideea unui performance pe care ar fi trebuit să-l realizeze, dar care, din cauza refuzului de a colabora al unei colege, nu a mai avut loc. Astfel, din perspectiva povestitorului, el reușește să recreeze performanceul inițial, însă într-o cu totul altă notă, aceea de performance povestit.
Tot în anul 1997, realizează ***Hoțul de pământ***, performance din cadrul „Carbon Art", festival de Land Art din Republica Moldova, care îi oferă lui Cozo ocazia de a realiza un moment cu mesaj politic și clare conotaţii unioniste. Proiectul a constat în construirea conturului României din nuiele împletite, în timp ce în interiorul acestui contur erau dispuse straturi de nuiele colorate în roşu, flori galbene şi pietre colorate în albastru, culorile drapelelor celor două state. Porţiunea de pământ ce reprezenta regiunea Basarabiei şi a Bucovinei a fost decupată şi transportată în România și expusă ulterior în cadrul unei alte manifestări organizate la Muzeului Satului, un adevărat *work in progress* constituit ad-hoc. Într-un teritoriu cu o istorie zbuciumată, ieșit de curând din URSS, pornit pe un traseu nou de reformare, dar pradă noilor inerții postcomuniste, cu o populație debusolată, tributară vechilor reflexe, dobândite în lunga perioadă de influență sovietică, ideea centrală a performanceului (așa cum, de altfel se așteptase și artistul) nu a fost bine primită. Au existat totuși și voci care au apreciat cu discreție mesajul acțiunii.
Desfășurat în holul de intrare al Academiei Rietveld, performanceul ***De vânzare1***, realizat în Amsterdam, în 1997, face referire la artistul mitic și la problematica preluării acestuia de către industria suvenirurilor kitsch din Olanda, care îl folosesc ca imagine pe Vincent van Gogh. Cozo a apărut în fața publicului cu un alt produs kitsch al industriei de suveniruri: o mască de latex, care îl înfățișa pe artistului olandez, și cu o paletă de pictură de mari dimensiuni. Pe un carton de mari dimesiuni (aproximativ 2 x 3 m), pe care artistul pictase dinainte un peisaj în maniera lui van Gogh, el a pictat în fața publicului o mașină roșie peste peisaj, iar la sfârșit, pentru a accentua ironia, a lipit pe geamul mașinii un anunț de vânzare a acesteia. Dincolo de tenta ironică, performanceul aduce în discuție un aspect cât se poate de serios și mai puțin plăcut al societății de consum, unde totul, inclusiv arta, devine marfă destinată comercializării, iar importantă, în cele din urmă, este doar cota de piață.
România prietena mea – performance din anul 1997, care a avut loc la Centrul Cultural Francez din Iași, cu ocazia primei ediții a Festivalului Periferic organizat de artistul vizual Matei Bejenaru. Acțiunea vine în întâmpinarea conceptului lansat de organizator chiar prin titlul festivalului, iar artistul preia provocarea lansând problema artistului periferic din punct de vedere geografic și nu numai. Îmbrăcat în costum popular, transpune în imagini concepția sa despre condiția artistului care trăiește și lucrează într-o țară cu o cultură periferică, stigmatizată de sărăcie, obtuzitate, rigiditate și lipsă de interes față de artă, atât a autorităților, cât și a unei părți numeroase a publicului. Cu alte cuvinte, este ridicată problema statutului pe care îl are artistul într-o societate periferică, generându-i o poziție defavorabilă în peisajul artistic global.
Light and sound performance – realizat în 1998, în cadrul ediției a II-a a Festivalului Periferic, este performanceul în care, cu ajutorul unui *ritm luminos*, performerul dictează unui grup de muzicieni momentul emiterii sunetului. Un mesaj tipic Fluxus, cu rapel la Nam June Paik și la arta anilor '60, prin care artistul a avut ambiția să transmită live pe ecran TV ceea ce se producea pe scenă, o ironică încercare de a mima industria concertelor pop, dar și o îndrăzneață abordare a noilor tehnologii pentru arta acelor ani.
Turist în vest din 1998 este un performance realizat la Galeria Eforie Atelier 35 din București în urma unui stagiu de documentare în Germania și Benelux, construit ca o rememorare vizuală, cu public, a itinerarului parcurs de autor cu ajutorul unei hărți pe care, cu un marker, însemna traseele străbătute. În dreptul orașelor vizitate a lipit pe hartă materiale și suveniruri adunate pe parcursul călătoriei, precum bilete de tren și tramvai, tichete de intrare la muzeu, vederi, bonuri și pliante de prezentare etc. În final, a rezultat un mare colaj ce amintea de stilul lucrărilor lui Kurt Schwitters, devenit o lucrare în sine în spațiul expozițional al galeriei.
Acțiune ancorată mai degrabă în sfera vizualului static, de instalație, primită însă cu mult entuziasm de către public, ***Deziluzia maturizării*** este un performance vindicativ ce a avut loc în anul 1998, la Centrul Cultural Maghiar din București, prin care artistul încearcă să scape de deziluzia unei relații amoroase, de amintirea acelei relații sentimentale pierdute, prin distrugerea unor obiecte rămase, în urma ei, în principal fotografii, pe care, într-un gest autodevorator, le-a mestecat și le-a scuipat într-un borcan care a devenit, la finalul acținunii, un obiect-instalație.
De vânzare 2, în performanceul de la Sala Dalles din 1998 a încercat să vorbească despre subiecte uzate, demonetizate, dar profund actuale, precum violența, drogurile, prostituția și corupția. O luptă surdă, individuală, din care artistul nu iese întotdeauna câștigător, așa cum ne trimite cu gândul la Van Gogh, o victimă a societății și a propriei nesiguranțe. Folosește la această acțiune o parte din recuzita performanceului realizat în Amsterdam, mai precis, masca din latex cu figura lui Van Gogh. Deghizat într-un Van Gogh grotesc, îmbrăcat în boxeri ce imită blana de leopard, ca un veritabil personaj al filmelor lui Pedro Almodóvar, a dat foc la o bancnotă de un dolar, supradimensionată, apoi cu un cuțit a imitat gestul extrem al artistului olandez, tăind o ureche a măștii, pe care a aruncat-o publicului, dupa care a părăsit sala, lovind pereții cu o crosă.
La revedere. Performanceul a avut loc în anul 1998, în cadrul Festivalului de performance româno-ungar ce s-a desfășurat la Galeriile Artexpo, Etaj 3/4 din București, unde au fost invitați să performeze, artiști ai genului din ambele țări, nume importante, printre care l-aș aminti pe Janos Szirtes din Budapesta. Performanceul lui Cosmin Paulescu a avut un caracter omagial, ce marca încheierea mandatului de director al Centrului Cultural Maghiar din București a dlui Jarai Istvan, care în perioada anilor '90 a reușit să transforme Centrul Cultural Maghiar din București într-un adevarat creuzet al artelor alternative, unde s-au desfășurat expoziții, festivaluri și acțiuni de mare anvergură în acea perioadă. Acțiunea este un exemplu tipic de „performance în performance", în care artistul a integrat acțiunile anterioare pe care le-a realizat la Centrul Cultural Maghiar de-a lungul timpului, într-un nou performance de rememorare, cu ajutorul proiecțiilor video pe ecranul mai multor monitoare. Acesta a creat o atmosferă ludică, distrugând obiecte și fumând trabuc, pictând pe ecran și invitând publicul să se joace cu baloane, încercând astfel să evoce atmosfera creativă pe care a gasit-o la Centrul Cultural Maghiar în acea perioadă.
Sound Performance II. Realizat în anul 1997 la Amsterdam, este cea de-a doua colaborare cu artistul vizual și muzicianul Eugen Gondi, la o distanță de doi ani de la prima acțiune.

De această dată, elementul principal al performanceului a fost construirea unui pseudoinstrument muzical de mari dimensiuni unde, pe o bară de lemn, a atârnat, legate cu sfori, diverse obiecte, cum ar fi borcane, sticle, grile de radiator etc. Printre acestea au fost atârnate și instrumente muzicale tradiționale din diverse regiuni ale lumii. După instalarea obiectului în fața publicului, împreună cu Gondi, artistul a interacționat cu obiectul, realizând un experiment acustic pe care publicul olandez l-a apreciat din perspectiva faptului că gestul a fost unul totalmente noncomercial, în contradicție cu ceea ce se întâmpla în general.

Nato Lănit-o este un performance desfășurat în 1999 la ediția a-III-a a Festivalului Periferic din Iași, în sala de spectacol din incinta Centrului Cultural Francez din oraș, preluând titlul unui cântec al formației rock Timpuri Noi, care a lansat un videoclip ce parodia, la acea vreme, relația NATO – România. Se aduce în discuție problema războiului din fosta Iugoslavie și intervenția militară a forțelor NATO și SUA asupra Serbiei lui Miloșevici, totul pe fondul scandalului sexual declanșat la Casa Albă, avându-i ca protagoniști pe președintele Bill Clinton și Monica Lewinsky. Instalat comod în centrul scenei, pe un scaun, artistul frunzărește cartea scrisă de Monica Lewinsky, în care povestește presupusa aventură a autoarei cu președintele. După un timp, începe să rupă paginile cărții și să le împartă publicului din sală, filă cu filă, astfel încât fiecare spectator intră în posesia unui fragment din povestea amorului prezidențial. După ce povestea a fost distribuită secvențial prin distrugerea cărții, performerul scoate un pistol cu bile pe care și-l introduce în gură, mimând un act sexual oral și prezentând fără menajamente laitmotivul ce a garantat succesul de piață al cărții cu pricina. Apoi, părăsind sala cu spatele, începe să tragă cu pistolul spre un ecran pe care erau proiectate imagini văzute prin conturul unei ținte. Este de notorietate faptul că, la acea dată, adversarii unei intervenții militare a SUA în Serbia se foloseau de acest episod picant pentru a-și justifica și argumenta opțiunile anti-NATO.

Fără titlu este un performance prezentat în 2000, la Iași, la ediția a patra a Festivalului Periferic, și are o puternică notă critică, ironică la adresa șabloanelor naționalismului populist românesc. Folosind elemente ale mitologiei autohtone, combinate cu discursuri laudative, în care sunt evidențiate ironic „meritele" și „calitățile" poporului român, artistul ridică problema limitelor și / sau a disponibilităților unei țări și ale unui popor. Pe un panou, artistul desenează cu creta colorată harta României, apoi colorează tricolor interiorul. Când termină desenul, îmbrăcat într-un șorț de bucătărie și înarmat cu un pistol cu apă, Cozo începe să stropească harta până când creta începe să se înmoaie și să difuzeze cu celelalte culori, creând un efect vizual asemănător cu picturile lui Turner. Întreaga acțiune se desfășoară pe fundalul unei înregistrări audio în care o voce din coloana sonoră enumeră, parodic, merite și calități exacerbate, stârnind amuzamentul audienței prin contrastul alăturărilor de genul: „românii sunt cel mai bine plătit popor, românii au economia cea mai puternică, românilor nu le plac telenovelele, românii nu pot fi păcăliți, românii au inventat piramidele ș.a.m.d."

Sound and Dance performance 2000, la Festivalul Fundației MAD, a folosit prima oară dansatori profesioniști, având ca element principal al acțiunii – dansul, dar și elemente ale acțiunilor mai vechi. Aici apare din nou tehnica „performance în performance", amintind de acțiunea La revedere din anul 1998, unde Cozo a folosit pentru prima dată această tehnică. În postura de DJ la o masa de mixaj, artistul punea muzică pentru un grup de 7 dansatori pe care i-a îmbrăcat cu tricouri imprimate cu imagini de la toate acțiunile sale anterioare.

Mai trebuie menţionat că artistul a elaborat și un proiect documentar, în colaborare cu Sebastian Corneanu, realizat în 2001, un proiect care a constat în realizarea unui CD-rom alternativ, care conţine toate materialele (text, foto, film) din arhiva personală, ilustrând parcursul a zece ani de activitate în performance 1991-2001. Lansarea CD-romului a avut loc la Centrul Internaţional pentru Artă Contemporană din Bucureşti, în anul 2002 şi a fost însoţit de o instalaţie parietală, folosind tricourile imprimate de la performanceul din anul 2000 de la Festivalul Fundației MAD.

Performanceul ***Fără titlu 2*** a avut loc în 2001, la ediția a V-a a Festivalului Periferic de la Iași, ultima înainte de a se transforma în bienală. Acțiunea este plină de dinamism cu elemente șoc, încărcată de simboluri și imagini fierbinți la propriu, cât și la figurat. Sunt aduse succesiv în fața publicului concepte și simboluri ca Uniunea Europeană, NATO, cât și SUA, ca națiune ce și-a asumat rolul de moderator internațional. Toate acestea sunt văzute prin prisma națională a unei Românii ce încearcă să-și găsescă o nouă identitate alături de noii săi parteneri internaționali.

Cioburi de poezie și ***Restart*** sunt două acțiuni cuplate într-un performance ce a fost susținut de Noaptea Galeriilor, în spațiul numit *Atelier în tranziție*. A fost o acţiune în care performerul s-a bazat pe poezie şi pe imagine corporală. Spaţiul de desfăşurare a fost vitrina unui fost magazin de confecţii, actualmente sediu de bancă, unde acesta a citit poezii din lirica proprie, pe care le-a asociat spargerii pereţilor interiori cu un topor. Era îmbrăcat în frac şi asigura comunicarea cu exteriorul printr-un microfon şi prin difuzoare. Fiind vorba despre un spaţiu în tranziţie, atmosfera a fost dezinhibată şi nu a avut nici o restricţie în a interacționa cu spațiul, deoarece amenajarea interioară urma să fie înlocuită total, în scurt timp după eveniment.

Din seria ultimelor performanceuri face parte și ***Play pe plai,*** prezentat la Galeria Atelier 030202. *Primii în sport – primii la învățătură* era textul unei lozinci prezente în fiecare sală de sport în perioada anilor '80. Recuperând acest citat-lozincă din memoria noastră colectivă, Cosmin Paulescu retranspune construcția unui întreg segment vizual cu tentă sportivă sau nu, ca parte a unui ciclu de lucrări cu titlul generic ***Harta***. În spațiul din fața galeriei a trasat, cu ajutorul unei cărămizi, conturul României, despărțit la jumătate de o scândură pe post de fileu. Acest desen amintește de terenurile improvizate și de jocurile de tenis de picior care se organizau spontan în proximitatea blocurilor, în perioada comunistă. Pe terenul în formă de hartă, doi jucători invitau publicul la un joc de tenis cu piciorul. Veritabil gest de încălzire (la propriu) și de pregătire a publicului pentru ce avea să urmeze în interiorul galeriei, unde pe pavimentul acesteia a fost instalată o hartă din gazon artificial, flancată de două porți de fotbal de mici dimensiuni. Vernisajul expoziției s-a concretizat printr-un joc de fotbal direct pe această suprafață din spatiul galeriei, unde au participat deopotrivă artistul și invitații săi. O încercare de imaginare a unui duel dublu simbolic, într-o notă ironic postduchampiană, un *remake* al subiectului politicii autohtone contemporane în tandem cu fotbalul autohton, un show de succes ce pare a se reedita zilnic, mai fervent, mai incandescent, amintind vag de naivitatea și primitivismul democratic al anilor '90, ancorându-se însă cu mult aplomb în superficialitatea luxoasă și opulentă a secolului XXI.

pagina alăturată
Cosmin Paulescu, *Rocada*, 2014, performance și instalație. Photo: Gelu Serseniuc. Courtesy of Cosmin Paulescu and Atelier 030202

Cosmin Paulescu, *Play pe plai*, 2014, performance și instalație. Photo: Gelu Serseniuc. Courtesy of Cosmin Paulescu and Atelier 030202

PREZENŢE VIZUAL-SONORE. SUNETUL CERAMICII SAU DESPRE FANTEZII SONORE PENTRU ARTĂ CERAMICĂ, PERFORMERI ŞI PUBLIC

Text de / Text by
IRINEL ANGHEL

De când s-a născut ideea unei expoziţii de lucrări ceramice construite pentru a putea fi folosite ca instrumente muzicale (idee ce i-a aparţinut Cristinei Popescu Russu şi care s-a născut dintr-o colaborare a noastră mai veche), acţiunea s-a instalat ca parte necesară a proiectului Sunetul ceramicii.
A fost un proiect destinat performance art-ului ce a avut în acest fel două prezentări la Bucureşti şi una în cadrul Târgului de Artă Inovativă – Contemporary Art Ruhr (CAR) de la Essen, ediţia 2014.

stânga, deasupra
Vedere din acţiunea *Sunetul ceramicii. Fantezii sonore pentru artă ceramică, performeri şi public*. Performeri: Irinel Anghel şi Darie Nemeş Bota. Performance prezentat în cadrul Târgului Internaţional de Artă Contemporană, Contemporary Art Ruhr (CAR), secţiunea Artă inovativă / The Innovative Art Fair, Essen, Germania. Curatoare: Cristina Popescu Russu şi Irinel Anghel. 24 – 26 octombrie 2014.
Foto: Georgiana Cozma şi Cristina Popescu Russu

Împreună cu compozitorul şi performerul Darie Nemeş Bota am lucrat cu echipa Galeriei Galateea pentru construcţia ori alegerea obiectelor de artă cu care am conceput o lume sonoră nebănuită. Nu am căutat sonorităţile obişnuite, nu am ales căile cunoscute de modelare ceramică a unor instrumente tradiţionale, ci am provocat crearea de noi instrumente cu forme şi sonorităţi diverse, lucrări-unicat care să aibă darul de a stârni curiozitatea şi potenţialul imaginativ, publicului, dar şi nouă, artiştilor care le-am integrat experienţei performative.
Am evoluat în acest proiect ofertant, pe linia deschisă de tradiția *performance art*-ului care în secolul XX a pornit cu putere promovând „arta vie". Obiectele se însuflețesc ori sunt puse în valoare printr-o acțiune performativă.
Fenomenul ia amploare pe terenul experimentului și artiști din toate domeniile își lasă creativitatea să treacă granițele. El este caracterizat prin mobilitate, fiind o „artă în mișcare", prin instabilitate, interdisciplinaritate și polispecializare artistică, în care important este și spiritul ludic al artiștilor ce folosesc spațiul creativ ca pe un *playground*.
Astfel că la CAR, etajul importantei clădiri SANAA ce găzduia standurile româneşti, a fost animat de prezenţe sonore în forme dintre cele mai surprinzătoare şi spectaculos inventate, create special din porţelan, gresie sau argilă, care au „cântat" prin noi în diverse combinaţii.
Grupul de artişti ceramişti, alcătuit din Ioana Şetran, Cristina Popescu Russu, Georgiana Cozma, Gherghina Costea, Romana Mateiaş, Adela Bonaţ Mărculescu, David şi Mariana Olteanu, David Leonid Olteanu, Maria Cioată, Mana Bucur, Judith şi Gheorghe Crăciun, cât şi Aniela Ovadiuc, s-a implicat cu mare entuziasm în acest proiect.
Cele 3 zile ale târgului au beneficiat de constanţa acţiunilor performative duraţionale. În acest fel, standul Galeriei Galateea a expus de această dată prezenţe vizual-sonore ce au provocat interacţiuni cu vizitatorii, care au determinat caracterul dinamic al participării româneşti în acel context. În arta-experiență există un echilibru intenționat între planul creației controlate și structurile lăsate deschise pentru a permite experienței să se desfășoare în actul artistic. Această deschidere se referă la un aspect al fenomenului improvizației, care este cel a acțiunii intuiției în starea receptivă a artistului, gata astfel să răspundă în timp real, să inter-acționeze. Pentru aceasta, este necesară eliberarea de restricții arbitrare, în vederea lărgirii câmpului de acțiune. Prin observarea acestei practici artistice se evidențiază importanța experienţei artistice în sine, ca proces, recunoscându-se creativitatea acțiunii de clădire a acesteia şi valoarea ei de „fapt artistic", de „operă de artă", în aceeași măsură cu rezultatele acesteia.

A lucra deopotrivă cu forma obiectului ceramic şi cu sunetul lui ne-a plasat în afara unei expuneri obişnuite, captând atenţia şi proiectând-o într-un câmp interdisciplinar cu nenumărate posibilităţi de comunicare artistică. În acest fel, a fost favorizată relaţia cu vizitatorii pe care, prin performance art, obiectele o declanşează, devenind parte a procesului de creaţie cu toate reverberaţiile acestuia.
Putem vorbi în acest caz de o fuziune cu granițe dizolvate, în care apare creatorul „total" (all-round artist) – cel care „primește" și transmite viziunea întregului prin informații complexe sonor-vizuale-de mișcare-teatrale, într-o combinație, o întrepătrundere greu de desfăcut. Tot în acest caz, a fost favorizată și creația colectivă, în care un grup de artiști „fuzionează" în vederea conceperii și realizării unui proiect comun, aşa cum a fost *Sunetul ceramicii*.
Lucrul în echipă ne-a legat mult preocupările, nouă, artiştilor muzicieni-performeri, cât şi artiştilor ceramişti, iar participarea la CAR, în această formulă mixtă, a născut deja şi va naşte multe alte colaborări în această direcţie.

Summary:

Ever since the idea of an art show exhibiting ceramics especially built to be used as musical instruments came up (an idea that belonged to Cristina Popescu Russu and arose from one of our previous collaborations), the action became a necessary part of the project The sounds of ceramics. It was a performance art project that was presented both in Bucharest and at the Innovative art fair – Contemporary Art Ruhr (CAR) in Essen, the 2014 edition. I worked with composer and performer Darie Nemeş Bota and Galateea Gallery to build or choose the artworks in order to conceive an unsuspected audible world. I did not look for the usual sonorities, I did not choose the known ways to model traditional instruments from ceramics, instead I challenged the creation of new instruments with various forms and sonorities, one-of-a-kind works that are meant to arouse the curiosity and imagination of both the public and the artists that took part in the performance.

ARTA PERFORMANCE ÎN EUROPA DE EST (1950-1990): ISTORIE ŞI TEORIE

Text de / Text by
NASTASIA LOUVEAU, TOMÁŠ GLANC, SABINE HÄNSGEN, SYLVIA SASSE, KATA KRASZNAHORKAI

Proiectul de cercetare „Arta Performance în Europa de Est (1950-1990): istorie şi teorie" a primit un grant din partea European Research Council în 2014 şi va fi realizat de Prof. Sylvia Sasse şi de echipa sa, la Univeritatea din Zürich, pe parcursul următorilor patru ani. Proiectul doreşte să ofere o privire de ansamblu asupra dezvoltării istorice şi transnaţionale a artei performance în Europa de Est, în perioada dictaturii. El se concentrează, de pildă, pe modalităţile de acţiune artistică dezvoltate în timpul activităţii underground*, dar şi pe explorarea artistică a practicilor, ritualurilor şi gesturilor totalitare sau ale realismului socialist.*

Arta performance din Europa de Est s-a născut în condiţii în care a fost, de la bun început, considerată dubioasă, atât din punct de vedere estetic, cât şi al conţinutului. Cu toate acestea, toleranţa, obstacolele şi uneori chiar interdicţia au condus la un nivel mai înalt de autoreflecţie, minimalism, abstracţie şi analiză, cu alte cuvinte, la caracteristici reprezentative ale specificităţii artei performance din Europa de Est, între 1950 şi 1990.

Arta Performance ca teorie. Dezvoltarea artei performance (performance, happening, acţiune, situaţie etc.) a fost determinată, de la bun început, de dezbaterile estetice. Acestea nu erau doar dezbateri *despre* noul gen, ele se purtau de asemenea în cadrul practicii estetice înseşi. Asta este valabil mai ales în cazul Europei de Est, unde în multe ţări nu puteau exista nici critică publică, nici dezbateri teoretice despre arta performance. Mai degrabă, problemele teoretice au fost integrate în arta performance însăşi, realizând performanceuri despre arta performance, aşa-zise metaperformanceuri, aşa cum a fost cazul, de pildă, cu grupul Acţiuni colective de la Moscova. Este important să arătăm că aceste dezbateri teoretice au avut loc într-un dialog continuu şi că au fost interconectate cu dezbaterile teoretice paralele din Occident.

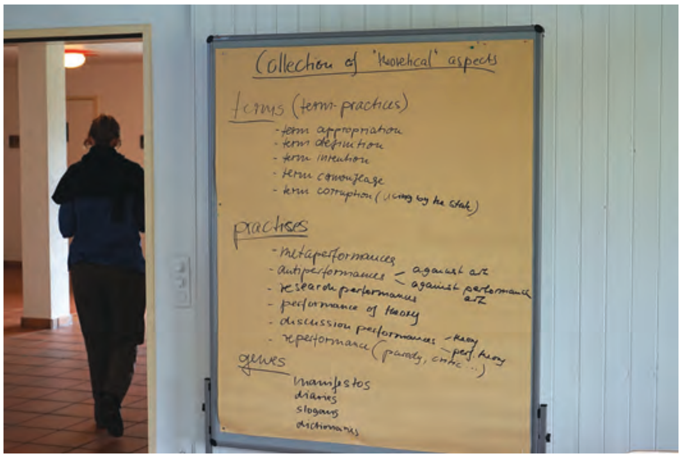
Estetica documentării. Formarea unui aparat autoreflexiv a jucat un rol decisiv în dezvoltarea artei performance din Europa de Est. În Occident, arta performance – care este determinată de caracterul ei trecător, de unicitate şi de o prezenţă împărtăşită cu publicul – s-a confruntat şi ea mereu cu sarcina de a-şi integra documentabilitatea în procesul artistic. În Europa de Est, totuşi, documentarea evenimentelor efemere a avut o conotaţie foarte specială. Ea nu a reflectat doar natura problematică a transmiterii tradiţiilor happeningurilor etc., autodocumentarea a fost mai ales un mijloc strategic de a compensa excluderea din publicul general, din cadrul societăţii. În acest context, artiştii au fost obligaţi să îşi asume toate funcţiile care cad altminteri în sarcina criticilor de artă contemporană şi a pieţei de artă, au ajuns să fie propriii lor arhivişti, critici şi istorici.

Performance workshop, Boldern, 2015

(Re)Acțiunile de stat. Nu a fost însă singurul privilegiu al artiştilor de a performa: statele socialiste au făcut şi ele asta, documentând, interzicând sau radicalizând performanceurile artistice. Cercetând metodele de documentare ale serviciilor secrete din diferite ţări din Europa de Est, cum ar fi Ungaria sau RDG, contraacţiunile şi instrumentele performative de cenzură organizate de stat, putem să ne formăm o perspectivă dintr-un unghi diferit. Deschiderea diferitelor arhive ale poliţiilor secrete a făcut accesibilă şi pretabilă cercetării documentarea performanceurilor realizată de organele guvernamentale, mai presus şi dincolo de autodocumentare şi de teoria performanceului. Analiza dosarelor ne arată atât fascinaţia faţă de, cât şi frica de arta performance din partea statului. Într-o analiză critică, aceste dosare oferă nu doar informaţii despre strategiile alese de artişti, ci şi despre eforturile depuse de serviciile secrete pentru a elimina sau integra, în strategia sau operaţiunile lor, acest mod specific est-european de a înţelege arta performance.

Performance Art in Eastern Europe (1950-1990): History and Theory

The research project „Performance Art in Eastern Europe (1950-1990): History and Theory“ was awarded a grant by the European Research Council in 2014 and will be carried out by Prof. Sylvia Sasse and her team at University of Zürich during the next four years. It wants to provide an overview of the historical and transnational development of performance art in Eastern Europe during the dictatorship period. The project focuses, for one, on artistic ways of action developed in the course of underground activity, but also on the artistic exploration of totalitarian or real-socialist practices, rituals, and gestures.
Eastern European performance art came to life under conditions in which it was, from the very start, regarded as dubious both aesthetically and contentwise. However, tolerance, hindrance, and sometimes even prohibition led to a heightened degree of self-reflection, minimalism, abstraction, and analysis; in other words, to characteristics representative of the specificity of Eastern European performance art between 1950 and 1990.



Performance workshop, Boldern, 2015

Performance Art (as) Theory. The development of performance art (performance, happening, action, situation etc.) was determined from its very beginning by aesthetic debates. These were not only debates about the new genre; they were also carried out within aesthetic practice itself. This applies in particular to Eastern Europe, where in many countries neither public critique nor an accompanying theoretical debate on performance art could take place. Rather, theoretical issues were integrated into performance art itself by realizing performances about performance art, meta-performances so to speak, as shown, for instance, by the Moscow group „Collective actions“. It is important for us to show that these theoretical debates took place in a continuous dialogue and interconnectedness with parallel theoretical debates in the West.

Aesthetics of Documentation. The formation of a self-reflexive apparatus played a decisive part in the development of Eastern European performance art. In the Western world, performance art – which is determined by transience, uniqueness, and a shared presence with the audience – has also always faced the task of integrating its documentability into the artistic process. In Eastern Europe, however, the documentation of ephemeral events took on a very special meaning. It did not only reflect the problematic nature of passing on traditions of happenings etc.; self-documentation was moreover a strategic means of compensating for having been excluded from the general public within society. In this context, artists were compelled to assume all the functions that otherwise fall to contemporary art critics and the art market; they ended up becoming their own archivists, critics, and historians.

State (Re-)Actions. But it was not the artists’ only privilege to perform: Socialist states did it as well while documenting, prohibiting, or radicalizing artistic performances. Looking at secret services’ methods of documentation in various Eastern European countries such as Hungary or GDR, at state organised counteractions and performative censorship devices, allows us to gain insight from a different perspective. The opening of various secret-police archives has made the documentation of performances carried out by government bodies accessible and researchable, above and beyond artistic self-documentation and performance theory. The analysis of the files shows both the fascination with and fear of performance art on the part of the state. Approached critically, these files not only offer information about the strategies chosen by artists but also about the efforts the secret services have been undertaking in order to eliminate or integrate this specifically Eastern European way performance art was understood into their strategy of operation.

For more information on the research and the team, visit the project’s homepage: http://performanceart.info

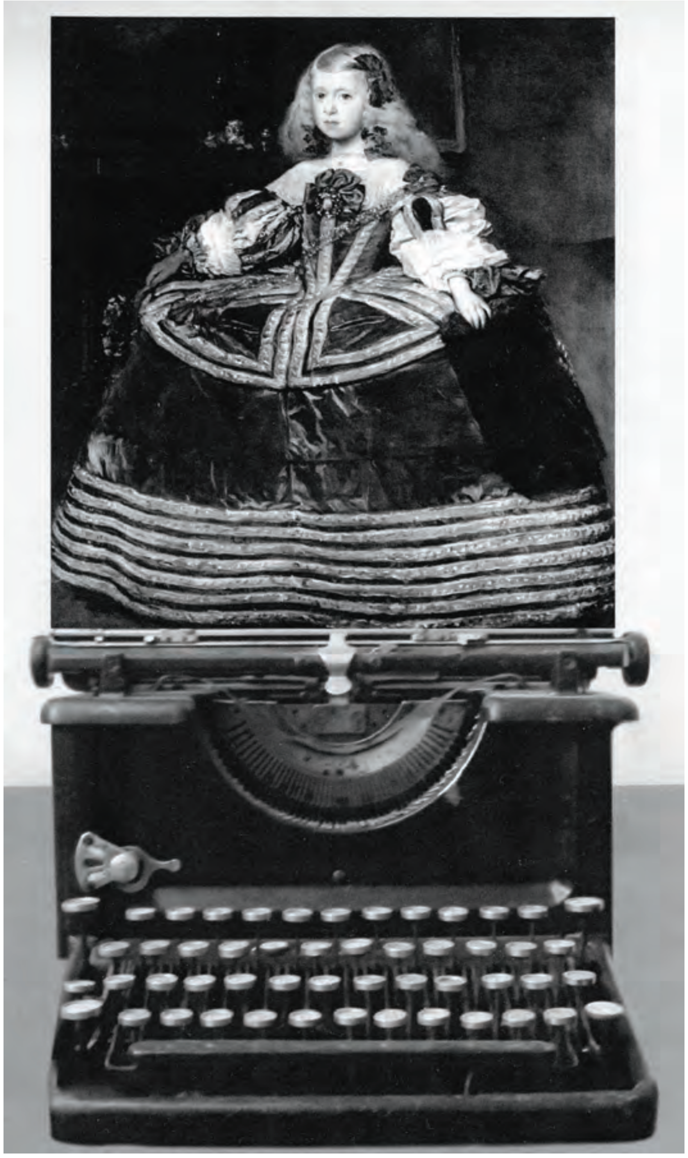
dosare de artist
// PORTFOLIOS

HENRY MAVRODIN
Atelier

Text de / Text by
HENRY MAVRODIN

Faptul împlinit al aducerii pe lume a formelor obligă la actul răspunderii în nume propriu. Necondiţionat de motoarele aprinse şi, cu atât mai puţin, de bucuria învingătorilor, zgomotul comunicării ce ne impresoară şi mai cu seamă libertatea de care beneficiază, însoţită şi de diagnosticul său incert şi îngrijorător, încurajează ademenind urgenţa confirmării prezenţei noastre, discret sau insistent, cu permanentele modificări ale adevărurilor sau cu remodelările aceloraşi materiale perisabile folosite întru definirea formelor comunicării, justificate prin criterii morale.

În acelaşi timp, coerent anticei tradiţii, artizanul spiritualităţii palpabile rămâne încă instrumentul iresponsabil, angrenat între divinitate şi muritori; mâna lor de lucru – salahorul dezordonat, murdar şi uneori beţiv, fidel precursorului său olimpic, fierarul laborios şi pasionat, lipsit de luciditatea utilă înţelegerii propriei opere. În fapt, tradiţia se menţine: Croce însuşi reamintea memoriei societăţii academice europene că artistul lucrează cu mâinile. Astfel, prin elementara logică a deducţiei, doar teoreticianul şi criticul de artă, creatorii consacrărilor precare, la rândul lor intermediari între artist şi muritori, în baza autorităţii tutelare dobândite, doar aceştia ar fi în măsură să deconspire miracolul creaţiei cu rolul magic autentificator al momentelor de graţie ale culturii.
Ecuaţiile interpretărilor teoretice, intervenţiile explicative, opiniile, judecățile de valoare prezumtivă şi recomandările foarte des nuanţate comercial se situează însă mereu în preajma periferiei actului cultural; adaosuri ale căror adevăruri se supun oricum, firesc şi punctual, revizuirilor, fără să pricinuiască daune operei de artă care, la rându-i, se eliberează definitiv de propriul context.
În virtutea acestei fatalităţi, nu de puţine ori apar derogări de la tradiţie, asemănătoare prezentei împrejurări în care, îndatorat cu stimă şi reverenţă celor ce au scris despre arta sa, lucrătorul cu mâinile li se substituie, evitând astfel festivismul momentului şi totodată riscul stereotipiilor genului, mângâietoare de orgolii şi aproape mereu calibrate nevrozelor şi vanităţii aceluiaşi, autorului acestor munci. Apoi, pentru că înţelepciunea este bănuită a fi doar o selecţie de locuri comune exprimate profund, se pot considera de prisos, maxime sau paradigme ale vieţuirii şi creaţiei. Sunt evitate astfel și dubiile mărturii ale intimităţii cu divinitatea, condiţie oricum unilaterală.
Pe lângă exteriorităţile amintite, sunt evitate şi explicaţiile sau justificările legate de timpul petrecut în faţa şevaletului, şi nu doar pentru a-l ocroti, ci pentru că povestitul acestui timp, cu densitatea sa reală, ar fi dezamăgitor; intensităţile pot fi atinse şi în şoaptă sau chiar privind îndelung o pânză albă. Liniştea însăşi şi penumbra, la rândul lor, sunt metereze greu de cucerit, aventuri câteodată extenuante.
Se zvoneşte destul de insistent prin secol că într-o zi am fi în măsură să recunoaştem şi chiar să acceptăm că operele conştiinţei sunt materie de medicină, de unde creatorii rezultă a fi medici, ei înşişi pacienţi; realitate datorită căreia marele sanatoriu s-ar putea extinde prin ateliere încăpătoare, aule pentru aplicaţii intensive de fizioterapie morală. Deocamdată este doar un zvon.
În sfârşit, generaţiilor succesive, cu grijă, le-am putea sugera o mai mare atenţie la libertate, pentru că am văzut – atunci când se desfăşoară, suflul ei totalitar răstoarnă limitele şi, chiar dacă acestea tind să se reclădească, ar fi suficientă o altă adiere.



deasupra
Henry Mavrodin, *Velasquez*, 2013, material mixt, 63,5 cm (h)

pagina alăturată
Henry Mavrodin, *Atelier*, 1992, ulei pe pânză, 46x39 cm, Moderna Museet, Stockholm

deasupra
Henry Mavrodin, *instalație cu divinitatea*, 2013, adimensional

pagina alăturată
Henry Mavrodin, *Atelier*, 2009, ciment armat, 650 cm (H), incinta Academiei Române din Bucureşti

Henry Mavrodin. Atelier

Irrespective of the soaring engines and all the more so the victor's joy, the noise which surrounds us, a tributary of communication and especially the freedom which it enjoys, also accompanied by its uncertain and worrying diagnosis, encourages seductively the urgent need to confirm our presence, discrete or insistent, by means of permanent changes of truths or remodeling those same perishable materials used in defining the forms of communication, justifying itself by means of morally argued principles.

At the same, according to the ancient tradition, a creator of palpable spirituality still remains the irresponsible instrument caught between divinity and mortality; their workforce, the disorderly, dirty and at times drunken day laborer, a faithful copy of his Olympic predecessor, the hardworking and enthusiastic blacksmith lacking in the awareness required to understand his own work. In fact, the tradition has been preserved: Croce himself reminded the European academic community that an artist works with his hands. Thus, by means of the elementary logic of deduction, only the theoretician and the art critic, the creators of precarious fame, for their part intermediaries between artist and mortals, based on their acquired tutelary authority, only they are in a position to reveal the miracle of creation with the magic role of authenticating culture's moments of grace.

The equations of theoretical interpretation, explanatory interventions and the often commercially nuanced recommendations are, however, always situated close to the periphery of the cultural act; additions, whose truths are anyway naturally and specifically subject to revision without causing any damage to the work of art, which in turn distances itself definitively from its own context.

In light of this fatality, exceptions from the tradition appear on more than a few occasions, as in the current situation, in which the laborer replaces those for whom he is full of respect and reverence who have written about his art, thereby avoiding the exaggerated festivity of the moment and with it the risk of the habitual stereotypes that massage the ego and are nearly always calibrated according to the neuroses and vanities of the author of these works. Then, because wisdom is suspected of being only a selection of ordinary places expressed in a profound manner, maxims and paradigms of life and creation can be considered superfluous. This therefore avoids testimonies of intimacy with the divine, an otherwise unilateral condition. Beside the mentioned exteriorities, explanations and justifications are also avoided where they are linked to the time spent in front of the easel – not just to protect it but because the recounting of this time, with its true density, would be disappointing; the intensity can also be reached in a whisper or even by extended staring at the white canvas. Silence itself and the partial shadow are for their part walls that are difficult to scale, adventures at times exhausting.

There was a strong rumor this century that one day we would be capable of recognizing and even accepting that the products of conscience are a discipline of medicine in which the creators become doctors as well as their own patients, a reality in which the great sanatorium would be able to expand to become spacious workshops, rooms for the intensive application of moral physiotherapy. But this is only a rumor.

In the end, we could suggest with care to the next generation to pay more attention to freedom, because we have seen that, when freedom prevails, its totalitarian breath blows down the barriers, and even when these seem to be reforming, one more breath would be sufficient to blow them down again. // Translated from Romanian by Sam Onn

GHENADIE POPESCU
Cronica lui Popescu

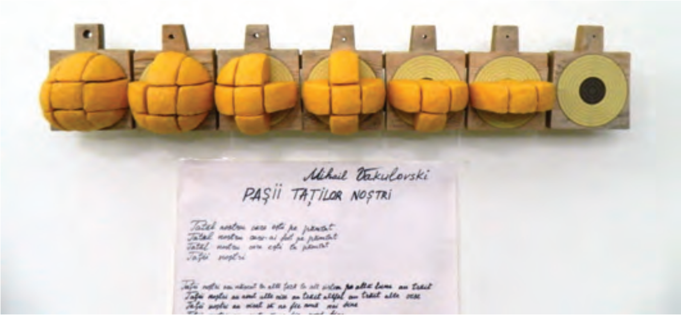
Text de / Text by
MONI STĂNILĂ

Când vorbim de artă conceptuală în spațiul „basa”, cum e deja identificată în literatură Republica Moldova, ne gândim automat la Ghenadie Popescu, nu unul dintre, ci – în opinia mea – cel mai reprezentativ artist din această zonă, atât pe plan național, cât și internațional. Dacă la lucrările mai vechi ale artistului ne putem limita să vorbim în general despre arta conceptuală și putem lua ca exemplu Zebrafoanele, *acele mici radiouri îmbrăcate mai degrabă în zeghe, decât în zebre, capabile să țipe simultan în moldo-rusă pe frecvențe diferite, cu cât ne apropiem de prezent, artistul surprinde prin* performance-uri *cu o tot mai puternică tentă sociopolitică. Putem porni de la mămăliga imensă, purtată de la Chișinău la Cucuteni, care l-a adus pe Ghenadie în atenția iubitorilor de artă conceptuală, dublată de costumul „tradițional” al unei lumi subjugate de consumerism, realizat din celebra plasă de rafie. (Și nu îmi pot opri un zâmbet la gândul că Luiss Vuiton, care a branduit anul acesta „torba”, a fost depășit de peste un deceniu de artistul basarabean.)*

dreapta, dedesubt
Ghenadie Popescu / Mihail Vakulovski, *Pașii taților noștri* (2015), 120x30x30, lemn și mămăligă / poem olograf. Foto: Alexandru Vakulovski

pagina alăturată
Ghenadie Popescu / Alexandru Cosmescu, *All shall be well...* (2015), 40x40x30, tehnică mixtă / poem olograf. Foto: Alexandru Vakulovski

Călătoriile cu roaba prin capitalele europene, fiertul mămăligii în spațiul public, declararea pe câteva ore a doi metri pătrați din București ca fiind spațiu basarabean, în care trecătorii erau îmbiați cu vin și bomboane să treacă de gardul oficial reprezentat de cravatele funcționarilor nevăzuți pentru a primi dovada de trai (5 boabe numerotate de fasole), podiumul culinar cu cele trei feluri de mâncare (zeamă, cotlet cu hrișcă și compot) din cultura stalinistă, atenționarea asupra problemelor eco (dar și politice în *stop-motion*-ul *Râul Ichel*) ale apelor moldovenești prin suportul animației și a unui *story* cu amprenta clară a locului – sunt doar câteva dintre proiectele lui Ghenadie, care descriu problemele sociale și politice ale unui spațiu, mai bine decât toți cronicarii vremii.
Instalație, *performance*, animație, pictură, sculptură – indiferent de zona artistică despre care vorbim, Ghenadie Popescu reușește să imprime lucrărilor sale o autenticitate și o prospețime aparte. Nu te uiți la lucrările lui cu gândul că „îmi amintește de cutare”, ci vezi dintr-un foc că stai față în față cu marca Popescu. Nu mai puțin remarcabil e și faptul că viziunea și capacitatea de a surprinde nu sunt reduse nici măcar în cadrul proiectelor tematice, unde Ghenadie se mișcă cu aceeași libertate, cum a fost în cazul unuia din proiectele recente, *Poezia la obiect*, produs de Cenaclul Republica al Bibliotecii Naționale din Chișinău, la care a participat alături de sculptorița timișoreană, Ligia Seculici.
În cadrul *Poeziei la obiect*, atât Ghenadie Popescu, cât și Ligia Seculici au avut de executat opt lucrări artistice, după opt poeme ale autorilor tineri basarabeni. Limita impusă s-a simțit doar prin faptul că, deși cei doi artiști nu au muncit împreună, lucrările au lăsat să se simtă sinergia dictată de tematică. În baza aceluiași discurs sociopolitic și – de ce nu? – geopolitic, Ghenadie a folosit ca materie primă mămăliga, pe care o văd nu doar ca aliment de bază în cultura vorbitorilor de limbă română, iar Ligia Seculici a folosit pământul a cărui semnificație e inutil să o mai dezvolt. Aș mai adăuga însă că, după ce artiștii au frământat, unul mămăliga, altul pământul, a ieșit o expoziție inedită, concretizată în catalogul *Poezia la obiect*, finanțat de Ministerul Culturii al Republicii Moldova.
Dacă Ligia Seculici a fost silită de timpul scurt și materialul pus la dispoziție (ea executând lucrările la Chișinău în doar o săptămână), Ghenadie Popescu a putut combina și alte materiale pe lângă mămăligă, care la unele lucrări a fost folosită mai mult sugestiv, cum e la poemul *Burta* de Hose Pablo, la altele – mai mult identitar, ca în poemul semnat de Dumitru Crudu. Poeme precum cele semnate de Mihail și Alexandru Vakulovski sau de Alexandru Cosmescu au fost materializate doar din mămăligă, iar tocătoarele de lemn, platoul tradițional al unei mămăligi serioase, au suplinit sobru soclul clasic.
Iar când spuneam mai sus că mămăliga nu e doar aliment, mă refeream și la un produs al cărui proces de fabricație amintește de elementele euharistice – vinul și pâinea, pentru că și bobul de porumb suferă fărâmițare, nivelare, omogenizare, ca bobul de strugure sau de grâu, dar asociat mai degrabă cu omul precarizat, decât cu sacralitatea. Fără să metaforizez în exces, am îndrăznit să vorbesc despre drumul plin de chin al porumbului, de la bob la mămăligă, în urma unei video-epistole pe care Ghenadie Popescu mi-o trimitea în aprilie 2009, ca răspuns la întrebarea mea legată de protestele anticomuniste de atunci. În spiritul caracteristic, deloc incomodat de conjunctural, Ghenadie Popescu a răspuns printr-un video-manifest, în care sărăcia și disperarea erau străbătute de secvențele scurte ale unui porumb transformat în mămăligă. Ceea ce, evident, m-a făcut să asociez hrana respectivă cu dictonul consumerist: ești ceea ce mănânci.
Aș încheia, alambicat dar convingător, cu opinia că artistul Ghenadie Popescu nu mai poate surprinde pe nimeni. Pentru că fiecare nou proiect sau nouă abordare e deja o surpriză anunțată, or în acest caz, elementul de neprevăzut dispare din fașă, nu te mai aștepți să nu fii surprins. Titlul cărții sale, publicată în 2008, *Cronicile lui Popescu*, un experiment compus din sms-urile trimise în timpul pregătirii, apoi a călătoriei cu bicicleta până în Franța, e cumva aplicabil la întreaga sa manifestare artistică pentru că avem, cum spuneam, o cronică a contemporaneității (din Republica Moldova sau mai departe) realizată din imagini, opțiuni, expresii artistice. Cu Ghenadie Popescu avem expusă pe tapet, la propriu, situația sociopolitică.



Summary:

When talking about the conceptual art of the „basa” space, as it is already known in the literature of the Republic of Moldova, one immediately thinks of Ghenadie Popescu, not just one of, but – in my opinion – the best artist in this area, renowned both locally and internationally. If one can generally refer to conceptual art in regards to the artist’s older work (like the *The zebraphones*, those small radios that resemble a prison’s uniform rather than a zebra, capable of simultaneously yell in Russian-Moldavian on different frequencies), as we approach present time, the artist surprisingly embraces performance art with strong socio-political undertone. We can start with the huge polenta the dish that he took with him from Chișinău to Cucuteni, the one that made him famous amongst conceptual art lovers, doubled by the “traditional costume” of a consumerism subjugated world, made entirely out if raffia bags. (And I can’t help but smile when I think that Luiss Vuiton who branded the raffia bag as “torba” was over a decade late.) Riding a wheelbarrow through European capitals, cooking polenta in the public space, declaring for a few hours that 2 square meters of land in Bucharest is Basarabian land, in which passersby were lured with wine and candy to cross over the border, officially represented by the ties of unseen officers, the culinary podium with three Stalinist dishes (broth, pork chop with buckwheat and compote), speaking about ecological problems (and political ones as well in the stop-motion Râul Ichel) of the Moldova waters using animation and a story that is very characteristic to its native place - these are just a few of Ghenadie’s projects that describe the social and political problems of a space. Ghenadie Popescu literally exposes a socio-political situation.

ANDOR KŐMIVES
UN OPTZECIST *STILL GOING STRONG*.
Îndreptar de lectură vizuală

Text de / Text by
IOANA GRUIŢĂ-SAVU

Dacă ar fi să găsesc nişte coordonate generale, umbrelă pentru temele abordate în lucrările lui Andor Kőmives, aş alege: visare, paradis, inimă, social, politic, alchimie, bestiar, utopie, androginie, comunicare, geneză. Ca stări de spirit şi abordare aş alege: ironia, autoironia, jocul, naivitatea dulce-amăruie, melancolia, analiza, reacția, critica. Dacă ar trebui să vorbesc în curente, aş alege neo expresionism, postmodernism, neo-pop, note suprarealiste, postconceptual.
Dacă ar fi să vorbesc despre mijloace artistice, aş alege pictură, grafică, colaj, benzi desenate, street-art, land-art, performance, instalație şi arta obiectuală.

Andor Kőmives este o personalitate complexă, un artist experimentat, căutător şi analitic. Nu este o prezenţă confortabilă, abordează teme importante într-o perioadă istorică tulbure. Este conectat la realitate, dar şi la eul interior. Încearcă să ridice şi să rezolve probleme grave exterioare lui: starea naţiunii, credinţă, geopolitică, război, identitate, alteritate, comunicare, cultură de masă, religie, globalizare, consumism şi noi utopii. Atacă stereotipuri, ironizează lipsa de conţinut moral şi pierdere a identităţii. Totodată, încearcă să atingă şi probleme intime, legate de moarte, de recuperarea memoriei, de rolul artistului în societate, în căutarea aproape obsesivă de a da un sens lumii şi de descoperire a propriului destin. Iniţial s-a remarcat printre pictorii generaţiei optzeciste cu lucrări ce relevau o mitologie personală fabuloasă (v. şi Magda Cârneci, *Artele plastice în România, 1945–2010*, 2013), cu elemente grafice primitive, eludând voit realitatea comunistă, ca mai apoi să se dedice peste un deceniu criticii sociale, sceptic şi acid ironic.
Modul prin care încearcă să facă toate acestea este zgomotos, agasant, supărător, dar şi tandru, duios, tulburător, în toate cazurile de neignorat. A reuşit să inventeze un univers personal, populat de personaje stranii jucăuşe, dar şi iritante, care pe un ton inocent tranşează cele mai incomode probleme. Un bestiar sofisticat de la Câinele artist, Mioriţa-Barbie, Dra-cola, Superman-supraponderal te obligă la o reacţie şi te angajează într-un act de comunicare. Lucrările lui te acaparează şi te fac complice, părtaş la tot ceea ce se întâmplă în contemporan. Arta nu este niciodată inocentă, arta este implicată şi reflectă. Mai multe serii de lucrări sunt concepute asemenea unui *story-board*, scene ale aceluiaşi film – viaţa cotidiană – exprimate narativ, prin clişee vizuale reinterpretate. Însă în toată această zbatere, Kőmives are momente în care se retrage în universul interior. În seriile de lucrări, mai recente, accesează experienţe ce ţin de suflet. Îngeri protectori, personaje androgine şi demoni personali apar în lucrări – mărturisiri autobiografice, cu simboluri criptate – psihanalitice, ecouri ale unui paradis pierdut.
Kőmives este într-o continuă rafinare a discursului, diversificare a bestiarului şi definire a propriilor simboluri iconografice. Fără a urmări un anume stil şi păstrând o anume prospeţime şi dezinhibare, este în continuare fascinat de realitatea magică, chiar dacă aceasta se revelează uneori în nuanţe ironic-gingaşe ori poetic-grave. Totul în jurul său este de descoperit, de pictat, de fotografiat sau de transpus într-un proiect. *He is still going strong!* Mereu sperând că mesajele sale vor fi decriptate, că, deşi grăbiţi şi artificiali, ne vom opri, vom reflecta, vom învăţa din experienţele trecutului, vom simţi curat şi ne vom regăsi. Muzeul de Artă din Cluj încurajează acest dialog găzduind în toamnă două evenimente dedicate lui Andor Kőmives, un artist-talk şi performance, alături de Gisela Weimann, artistă vizuală berlineză, ca parte a proiectului *Fragmente des Anderen / Fragmentele Celuilalt* şi expoziția colectivă, *Gheorghe Ilea - Andor Kömives*, sub semnul celor 45 de ani de prietenie prin artă.

Summary:

The visual artist from Cluj started in the 80's as a neoexpressionist painter, with a personal mythology. Later on he included a social component, having a critical ironical approach to sore subjects expressed in a postmodern and neo-pop language. All his paintings, installations, performances reflect his complex personality. In the last years he has an introspective–autobiographical approach, expressed in a poetical-narrative style.

dedesubt
Andor Kőmives, *Forest Fashion Design 2009*, land art Dosul Gârciului (Sângeorz-Băi)

dreapta
Andor Kőmives, *Eurotango 2005*, performance

PETRU LUCACI
Dressing the Body

Text de / Text by
PETRU LUCACI

Corpul este cea mai palpabilă dovadă a prezenței noastre în lume. Înainte de a locui în case, locuim în corpurile noastre (Paul Virilio). Este o locuire activă, în care intervenim permanent – conștient sau nu – asupra trupurilor noastre, pentru a ne integra mai bine sau, din contră, pentru a ne diferenția mai clar de ceilalți.

stânga
Petru Lucaci, *Striped*, 2014, 80x60 cm, ulei pe pânză / oil on canvas
dreapta
Petru Lucaci, *Striped*, 2014, 160x60 cm, ulei pe pânză / oil on canvas

pagina alăturată
Petru Lucaci, *Black Cocktail*, 2013, 260x200, tehnică mixtă pe pânză / mixed media on canvas
Petru Lucaci, *Black Cocktail*, 2013, 260x200, tehnică mixtă pe pânză / mixed media on canvas

Corpul fizic, material a fost și este azi mai mult ca oricând suportul ideal pentru fel de fel de intervenții sociale, economice, politice, culturale, dar și artistice, prin care ne comunicăm identitatea. Relația noastră cu corpul este una complexă – îl ignorăm, protejăm, tratăm, înfrumusețăm, îl mascăm sau, din contră, îl etalăm ostentativ. Îl simțim doar atunci când ne doare, când ne e frig sau cald sau când ni se face pielea de găină, în fața unei opere de artă.
Atitudinea față de corpurile noastre este una dual ambiguă – suntem pasivi, receptivi la cerințele societății față de ce trebuie să facă, cum trebuie să arate și ce trebuie să simtă corpurile noastre, sau, din contră, avem o atitudine reflexivă, critică, intervenim activ asupra corpurilor noastre, afirmând sau infirmând cu bună știință, asumat, convenții și norme sociale și culturale.
Fie că sunt intervenții din lumea reală asupra corpului – straturi de haine protectoare, sau împachetări terapeutice în nămol –, fie că este vorba de intervenții strict artistice – tușe, pete –, *Dressing the body* vorbește despre învelirea corpului pentru/întru dezvelirea lui, pentru relevarea acestuia dincolo de straturile concrete și simbolice sub care îl prezentăm și trăim de când lumea, cum altfel decât întrupat.

Dressing the Body

The body is the most palpable proof of our presence in the world. Before we live in houses, we first live in our bodies (Paul Virilio). It is an active type of living in which we permanently intervene – consciously or not, on the body to better fit in or, on the contrary, to better distinguish ourselves from others.
The physical, material body was and is today, more than ever, the ideal support for all types on social, economic, political, but also artistic interventions with which we communicate our identities. Our relationships with our body is a complex one – we ignore it, we protect it, we treat it, adorn it, hide it or, contrariwise, we display it ostentatiously. We are only aware of it when it hurts, when we feel cold or hot or when we get chills after witnessing a work of art. The way we feel for our frame is dually ambiguous – on one hand we are passive/receptive to the social standards on what the body needs to do, how it should look like and what it should feel, on the other we have a reflexive, critical attitude and we actively make changes, willingly affirming or refuting social and cultural norms and conventions.
Even if these interventions on our bodies are of the real world – layers of protecting clothes or therapeutic mud baths, or strictly artistic – paint strokes, smudges, “Dressing the body” talks about wrapping the body precisely for unveiling it, for revealing it beyond the concrete and symbolic layers with which we present it ever since the beginning of time, in no other way but embodied.

WILLIAM N. COPLEY
Picturi din 1960 – 1994

Text de / Text by
TIMEA ANDREA LELIK

William N. Copley este o figură unică în istoria artei postbelice. Artist, scriitor, colecţionar şi mecena, el a participat la unele dintre cele mai interesante momente ale artei europene şi americane. Cunoscut pentru compoziţiile sale de un umor caricatural, lucrările sale expun vizual o aură erotică, împletită cu natura umană.

dreapta, alăturat
William N. Copley, *Lune de Miel (Variations on a Theme by Francis Picabia)*, 1978, acrylic on canvas,168 x 140 cm, Courtesy: Paul van Esch & Partners Art Advisory, Amsterdam, Photo: Geert-Jan van Rooij

pagina alăturată
William N. Copley, *L'amour c'est ce qu'on fait*, 1993, acrylic on canvas, 132 x 162,5 cm, Courtesy: Paul van Esch & Partners Art Advisory, Amsterdam, Photo: Geert-Jan van Rooij

Fiul adoptiv al unui magnat al presei, Copley urma să îi succeadă tatălui său la conducerea afacerii de familie. Cu toate acestea, viaţa sa a luat o cale diferită din momentul în care cumnatul său, John Ployardt, l-a familiarizat cu suprarealismul. Au decis împreună să deschidă Galeriile Copley, expunând artişti ca René Magritte, Yves Tanguy, Man Ray, Max Ernst şi Roberto Matta.
Din nefericire, galeria s-a închis după doar câteva luni, iar Copley a explicat că „în 1946, sudul Californiei era un loc cum nu se poate mai nepotrivit şi cu siguranţă nenecesar pentru prozelitizarea suprarealismului. Aşa cum a spus odată Man Ray, era mai mult suprarealism extravagant la Hollywood, decât ar fi putut să inventeze suprarealiştii într-o viaţă întreagă. Cei de-acolo nu ştiau asta. Locul era un deşert intelectual, indiferent de pretenţiile contrare ale industriei filmului". Aşa cum povesteşte artistul în memoriile sale, expoziţiile au rămas în mare parte nevizitate, cu excepţia câtorva tineri. Mulţi ani mai târziu, Copley a aflat că unul dintre aceştia nu fusese altul decât fostul curator american Walter Hopps, care l-a numit pe Copley „elementul de legătură crucial între arta suprarealistă şi noua artă pop americană", sintetizând astfel rolul esenţial al lui Colpey în istoria artei.
În momentul în care Copley şi-a închis galeria, el producea deja propria sa artă. La scurt timp după asta, s-a mutat la Paris, unde a găsit inspiraţia în lucrările unor mari maeştri ca Velásquez şi Manet. Reinterpretând lucrările lor în manieră personalizată, el a început să investigheze reprezentarea figurii feminine, precum şi dihotomiile masculin / feminin. Suprarealismul a fost o prezenţă permanentă în opera sa, celebrul tablou al lui Francis Picabia, *La Nuit Espagnole*, a inspirat una dintre seriile cele mai definitorii de tablouri pe care le-a executat în 1978.
La întoarcerea în SUA, deşi lucrările sale purtau amprenta puternică a motivelor franceze, în ele răsuna ecoul mişcării efervescente Pop Art. Imagistica sa colorată, cu personaje inspirate din cărţile cu benzi desenate şi poveștile sale au completat şi au împins mai departe tendinţele din arta locală. Cu toate acestea, peisajele pariziene, cafenelele şi *la vie bohème* încă apar în lucrările târzii, cum ar fi *L'amour c'est ce qu'on fait,* pictată în 1994, doar cu doi ani înaintea morţii.
Deşi au făcut subiectul unor numeroase expoziţii muzeale, lucrările lui Copley nu s-au bucurat de apreciere internaţională, mulţi ani la rând.
Prima sa expoziţie solo muzeală a avut loc la Muzeul Stedelijk din Amsterdam în 1966, prima instituţie publică în colecţiile căreia a fost şi Copley. În anii optzeci, compoziţiile sale au fost expuse în instituţii precum Kunsthalle din Berna, Stedelijk Van Abbemuseum şi Centre Pompidou. Iată că lucrările lui Copley se bucură acum de o atenţie nouă. Colecţia Menil din Houston (unde Hopps a lucrat din 1979 şi până la bătrâneţe), împreună cu Fundaţia Prada de la Milano, vor găzdui, în 2016, prima retrospectivă itinerantă cuprinzătoare dedicată artistului.
Expoziţia de la Showroom, *William N. Copley. Tablouri din 1960 – 1994*, reuneşte lucrări din toate fazele sale de creaţie, oferind o imagine de ansamblu reprezentativă a operei artistului. Dat fiind că toate lucrările aparţin unor colecţii private locale, expoziţia subliniază şi succesul lui Copley în Europa, unde a fost recunoscut ca o verigă importantă între mişcările din arta europeană şi cea americană. Pe lângă Showroom, Muzeul Stedelijk din Amsterdam expune şi un număr de lucrări semnate de Copley din colecţia permanentă a Muzeului, subliniind legătura strânsă dintre Colpey şi Olanda.

Summary:

William N. Copley is a unique figure in postwar art history. Artist, writer, collector and patron of the arts, he took part in some of the most intriguing moments in European and American art. Known for his cartoony humorous compositions, his works visually expose the erotic aura entwined within human nature. Despite being the subject of numerous important museum showings, Copley's works did not receive worldwide appreciation for many years. His first museum solo show took place at the Stedelijk Museum Amsterdam in 1966, which was also the first public institution to add a Copley to its permanent collection. In the 1980s' his works were exhibited in institutions as the Kunsthalle Bern, Stedelijk Van Abbemuseum and Centre Pompidou. However, Copley's works are now receiving fresh attention. The Menil Collection in Houston (where Hopps had worked since 1979 and well into his old age) together with the Prada Foundation in Milan, will be hosting in 2016 the first comprehensive travelling retrospective dedicated to the artist. The SHOWROOM exhibition, "William N. Copley. Paintings from 1960 – 1994", reunites works from all phases of his creation, offering a representative overview of the artist's oeuvre. As all works belong to local private collections, the exhibition also emphasizes Copley's success in Europe, where he was recognized as an important link between European and American art movements.

TIMIȘOARA ART ENCOUNTERS

Mihai Oloș, Galeria Pygmalion. Credit foto: Ovidiu Micșa

DIALOG ART ENCOUNTERS

DARIA GHIU în dialog cu / dialogue with
RUXANDRA DEMETRESCU, SORINA JECZA, RAINALD SCHUMACHER, DAN PERJOVSCHI, OVIDIU ȘANDOR

Ce este Art Encounters? De ce s-a născut?

Ovidiu Șandor: Art Encounters s-a născut de la ideea unei mici expoziții, însă ulterior a crescut într-un eveniment poziționat între o bienală și un festival, un eveniment de anvergură cum România nu a mai avut cel puțin în ultimii câțiva zeci de ani, în care arta vizuală, mai ales cea contemporană, ocupă locul principal, un eveniment în care încercăm să adunăm cât mai mult din scena contemporană românească, o scenă care e din ce în ce mai vibrantă în ultimii zece ani, un eveniment care a atras deja atenția internațională, mai ales în acest context în care arta contemporană românească e din ce în ce mai vizibilă și sperăm că va deveni un eveniment tradițional pentru Timișoara și pentru arta contemporană, așa cum poate e TIFF-ul pentru Cluj și pentru cinematografie sau Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu pentru sibieni și pentru teatru.

Credeți că e mai greu pentru arta contemporană să își găsească un loc clar pe scena culturală românească față de film ori muzică clasică?

O.Ș.: Cred că arta contemporană are nevoie de trecerea unui prag. Există un prag înainte de a te putea apropia de arta contemporană și toată lumea are nevoie de cineva care să îl ia de mână și să îl treacă dincolo. Sperăm că prin acest eveniment vom reuși să trecem peste acest prag cât mai mulți oameni, cât mai mulți copii pentru că, într-adevăr, cred că arta contemporană în România e neglijată de persoane care altfel au înclinații culturale puternice către film, literatură, muzică de calitate. Arta nu vorbește numai despre frumos, ci despre toate problemele care de fapt cred că ne preocupă pe toți: istorie, societate, economie, probleme sociale, întrebări estetice, despre cine suntem, de unde venim și încotro vrem să mergem. Astăzi, arta contemporană în România are foarte mult de oferit celor care își vor lua un pic de timp să se apropie de ea.

Sorina Jecza, aș porni de la cele afirmate de Ovidiu Șandor, care aducea în discuție acest prag metaforic pe care societatea românească trebuie să îl treacă în cazul artei contemporane. Cum ați defini atmosfera artelor vizuale aici, la Timișoara, și, extinzând, în România, pentru că sunteți direct implicată în fenomenul artistic, ca directoare a Fundației Triade și, acum, organizatoare a evenimentului Art Encounters?

Sorina Jecza: Ne-am propus cu acest eveniment să atingem un public care până acum a fost unul inert. Există o tradiție a artelor vizuale aici, dar ele sunt muzeificate, sunt considerate elitiste, îndepărtate de pulsul vremii. Și atunci ceea ce noi ne-am propus a fost exact această trecere de prag pe care am gândit-o printr-o mai mare amploare a evenimentului. În acest fel, devine evident că această amplitudine atinge un public mult mai larg. Pe de altă parte, am gândit această trecere a pragului printr-o lărgire a spațiilor pe care le oferim publicului. Ideea de a sparge tiparele tradiționale ale expunerii vizualului cred că face parte din strategia pe care noi am gândit-o în legătură cu Art Encounters. A te întâlni cu arta și a realiza că aceasta te întâmpină de fapt oriunde ești tu în societatea contemporană e o formă de a participa la actul acesta de naștere, de creare, de dialog cu o formă de artă care nu este doar o artă a artistului, ci una a implicării. Dacă treci pe stradă în Timișoara cu clădiri istorice care au această încărcătură de vechime, de patrimoniu, au un spirit al locului și dacă acest spirit al orașului îl primenim printr-o dimensiune contemporană, sunt convinsă că orașul poate să renască. În sensul acesta, cele 17 locații am încercat să facem să vină din zone din cele mai diverse pentru ca, în mod simbolic, să se întindă, de fapt, la întregul spațiu al vieții noastre publice. De la spațiul de business la spațiul de cult, pentru că am oferit și sinagoga din Cetate. De la spațiul istoric abandonat – precum Cazarma U, pe care timișorenii nu au văzut-o în funcție de zeci de ani și care părea un loc inert, mort, o gaură în mijlocul orașului... Să o vezi deodată că este vie și pulsează de viață... Sunt forme care te resuscită și pe tine ca participant, pe tine ca trecător pe stradă.

Ce a fost cel mai dificil în organizarea acestui eveniment? Ați întâmpinat obstacole?

S.J.: În fiecare organizare există obstacole. În ziua deschiderii am văzut cel mai mare obstacol depășit: am văzut cazarma luminându-se. E o feerie în mijlocul orașului. Este elefantul alb într-un magazin de jucării, așa cum spunea Rainald Schumacher. Sper ca în mod simbolic această lumină pe care o aduce un spațiu mort să însemne și pentru arta contemporană o lumină într-un spațiu al inerției. Să fie un prag simbolic această cazarmă redeschisă.

Revenind la cuvântul „prag" – acest dialog între locurile consacrate ale artei, cum sunt muzeul ori galeriile comerciale ale orașului și spațiile de care vorbeați mai devreme...

S.J.: Sunt fațete multiple ale unei entități pe care noi încercăm să o facem armonioasă, care este orașul, care este viața orașului și care înseamnă dialogul transgenerațional; dialogul între istorii ale artei contemporane, de aici, din Timișoara (deceniul

șase, șapte și grupul Sigma) este foarte bine reprezentat. E vorba despre a relua și a reconstrui prima instalație multimedia recunoscută în arta contemporană românească, Multivisionul grupului Sigma, până la foarte profunda cercetare realizată de grupul de curatori Alina Șerban și Andreea Palade Flondor împreună cu Space Caviar din Italia, asupra tipului de învățare pe care școala Sigma a introdus-o și asupra unui model nou, de aprofundare a vieții, a pluridisciplinalității pe care ei au adus-o în deceniul 7. De la această perspectivă istorică, trecând la perspectiva foarte contemporană – pentru că veți vedea, în anumite galerii comerciale există un suflu extraordinar de proaspăt, în galeria Suprainfinit, de exemplu, veți întâlni o instalație jucăușă, ironică, foarte colorată... Această multifațetare caleidoscopică a artei contemporane arată că arta este de fapt a tuturor. Fiecare își poate lua bucățica de expresivitate și de sens pe care poate să o găsească în arta contemporană.

Și generația de artiști în care, probabil, se regăsește mai bine.

S.J.: Evident. Acea formă de comunicare ce îi este proprie. Acest segment dedicat documentării se găsește în multe expoziții. O bună parte dintre aceste expresii ale lui Art Encounters se referă, de fapt, la o recuperare și o aducere în actualitate a unui segment al artei contemporane care este deja istoric. Pentru că vorbim deja de o jumătate de secol de artă contemporană, în care lucrurile trăiesc, se transmit și se stratifică, încât tânărul artist contemporan se poate regăsi în expresia pionierilor artei contemporane, cum sunt Ion Grigorescu, Geta Brătescu, Ana Lupaș. Toți, la un moment dat, se pot revendica de la modelul absolut al modernismului românesc, care este Brâncuși.

Ne întâlnim cu Brâncuși, cu Horia Bernea, dar și cu artiști născuți după 1989, cum e cazul lui Bogdan Armanu și al Silviei Amancei. Aș vrea să vă întreb, Ruxandra Demetrescu, în calitate de istoric de artă, curatoare și profesoară la Universitatea Națională de Arte din București, ce v-a impresionat cel mai mult la Art Encounters? Ce v-a atras atenția?

Ruxandra Demetrescu: Mi s-a părut fascinantă această diversitate a spațiilor: de la spațiul istoric recuperat, cum este Muzeul de Artă, care a trecut printr-o lungă restaurare, la cel dezafectat, cum este Cazarma U. E interesant felul în care este organizată această bienală, care are un punct central, expoziția *Aparență și Esență*, iar apoi sunt spațiile diverse, fiecare cu proiectul său, în care intervin galeriile, curatorii, artiștii. Or, această dispunere mi se pare că seamănă mult cu cea de la Bienala de artă de la Veneția. Voit sau nu, conștient sau nu, *Aparență și Esență* e o fructificare, într-un fel interesant, a modelului curatorului Massimiliano Gioni din 2013 de la Veneția, care mie mi s-a părut, în istoria edițiilor recente ale bienalei, punctul maxim. Acela a fost momentul extraordinar de rediscutare a bienalei ca atare și cred că cei doi curatori, conștienți sau nu, au fructificat într-un fel difuz această lecție. Azi m-am plimbat la Timco, alături de câțiva dintre studenții mei, și rememoram detalii care aminteau de strategia Gioni, iar asta mi s-a părut extraordinar. Pe de altă parte, e foarte interesant dialogul între generații, cei pe care ne așteptam să îi vedem – și i-aș puncta în mod special pe timișoreni, Flondor, Bertalan, Doru Tulcan – ei sunt o prezență foarte importantă și nu e vorba doar de grupul Sigma, ci și de ceea ce grupul Sigma a generat pentru fiecare în parte. Asta se vede bine la toți cei enumerați mai sus, dar și la Iosif Király, care a crescut la Timișoara în ambianța liceului de artă, alături de grupul Sigma. Există apoi cei tineri, care sunt și ei din vârste diferite, din perspective diferite, dar cred că un lucru îi reunește pe toți: e ceea ce îmi place să numesc dimensiunea critică sau imaginea critică. E o distincție între cele două: dimensiunea critică o practică Alexandra Croitoru, imaginea critică aș spune că o practică aproape toți ceilalți. Ar mai fi un accent pe care l-am observat cu mare interes: o dimensiune ludică, a fost un pariu, cred, inspirat, al Galeriei Plan B, care a mizat pe această dimensiune. S-a vorbit de dificultăți. Ele duc uneori la soluții foarte interesante și aș puncta două momente: expoziția Sigma, care arată impecabil din toate punctele de vedere, e un model și mi-aș dori ca studenții noștri să vină să o vadă, să stea un pic și să cerceteze, pentru că există o substanță științifică remarcabilă, există o punere în pagină la fel de interesantă, iar ca design de expoziție ea poate funcționa drept model de urmat. În vecinătatea expoziției Sigma, e o expoziție cu artiști foarte tineri, *Pe terenuri plutitoare*, realizată de Ioana Mandeal împreună cu Irina Nemțeanu, o arhitectă tânără. Un spațiu, în care nu era inițial nimic, a reușit să fie populat, astfel încât fiecare detaliu să poată fi pus în valoare. Și, într-o notă subiectivă, aș aminti instalația Leei Rasovszky, care mi-a rămas cumva la suflet, cum mi-a rămas la fel de aproape filmul lui Sorin Vreme de la Galeria Jecza din Cazarma-U. Dacă m-aș întoarce, aș face-o pentru aceste două momente.

Mi se pare important de punctat faptul că există un focus pe Timișoara, dar țara în sine este bine reprezentată.

R.D.: Din perspectiva unei geografii culturale, a fost o strategie bine gândită, în care nimeni nu a fost evacuat. Îl avem pe Matei Bejenaru, avem Clujul, avem Bucureștiul, Craiova cu Electroputere, Sibiul. E o atmosferă de emulație.

Rainald Schumacher – în calitate de curator – care au fost cele mai mari provocări în construirea acestei expoziții?

Rainald Schumacher: Cea mai mare provocare a fost să ne organizăm și să devenim familiari cu un câmp pe care nu îl cunoaștem. Am apelat, așadar, la o abordare arheologică într-o zonă necunoscută.

Care au fost cele mari descoperiri pe care le-ați făcut? Eu am fost surprinsă să văd anumiți artiști pe care, în mentalul artistic românesc și în expoziții de aici, nu îi vezi coabitând, din anumite prejudecăți, stereotipuri ori etichete pe care obișnuim să le punem. De exemplu, Marian Zidaru e un artist mai degrabă izolat de o mare parte dintre artiști.

R.S.: E, cum spuneam, vorba de săpături arheologice. Sunt, pe de-o parte, artiști precum Ion Grigorescu – el realizează ilustrații biblice – ori Marian Zidaru, care realizează vizual profețiile lui Ezechiel. Trebuie să decizi: expui sau nu asta?

Ați întâmpinat anumite prejudecăți locale?

R.S.: De exemplu, revenind la aceste chestiuni religioase, ele sunt neobișnuite dacă privești nu doar din perspectiva vestului, dar din perspectivă globală. În mod normal, arta contempo-

deasupra
Iosif Király, Galeria Jecza. Foto: Ovidiu Micșa

rană nu discută despre asemenea subiecte. De aici am și construit conceptul expoziției: *Aparență și Esență.* Ce înseamnă viața? Care sunt lucrurile importante din care ea se constituie? A fost o surpriză să găsim toate aceste conexiuni metafizice. Această dimensiune religioasă a lucrurilor ne-a surprins și ne-a interesat.

Dan Perjovschi: Viziunea aceasta de arheolog îți dă o anumită libertate, te uiți științific la lucruri, descărcat de ideologii. De-aia ei au putut expune și acele poziții pe care scena de artă locală le consideră prea ortodoxe.

Cum te simți, Dan Perjovschi, în această expoziție? De obicei, ești mai degrabă prezent în show-uri în afara țării, iar când ești aici, te afli în workshopuri, prezentări publice ori "Revista 22".

D.P. E o expoziție de mari proporții, poate cea mai mare din ultimii 20 de ani. Eu am făcut parte în trecut dintr-o expoziție importantă de scanare a scenei de artă contemporană: acest lucru se întâmpla în 1991 aici, la Timișoara. Pentru mine e ca un arc în timp. E o viziune diferită, de aceeași amplitudine și e o vedere proaspătă.

Ce te-a impresionat cel mai mult? Pentru că avem, pe de-o parte, expozițiile de cercetare istorică, pe de altă parte – arta tânără.

D.P.: E o desfășurare mare de forțe. Ce m-a interesat este faptul că mi s-a creat o reîntâlnire cu scena de artă locală. M-a impresionat, de exemplu, prezența Lenei Constante, ale cărei lucrări nu ai ocazia să le vezi într-un context expozițional local. Meritul unei cercetări de acest tip este tocmai să readucă în actualitate poziții pe care le ai și le-ai uitat.

Și pe care poate nu le asociezi cu arta contemporană. Lena Constante fiind unul dintre fondatorii Teatrului de păpuși Țăndărică.

D.P.: ...carte scrisă, dictaturi, comunism.

Închisoare politică.

D.P.: Sunt lucruri care reașază anumite poziții artistice din România într-o configurație un pic mai globală, deci nu sunt pe căprării. E o geografie care se naște în clipa de față și care poate naște puncte de vedere interesante.

Rainald Schumacher, v-a fost greu să vă adaptați acestui mediu de lucru?

R.S.: Nu, dar cred că a fost important faptul că, fiind un loc total necunoscut, ne-am dorit să experimentăm viața pur și simplu, pentru a asambla apoi piesele și a înțelege cu adevărat scena de artă. Ai nevoie de viață, de oameni, înainte de toate. Totul a

deasupra
Dan Perjovschi, desene pe geam. Foto: Ovidiu Micșa

fost natural și expoziția a crescut pas cu pas. Credeam inițial că vom face o expoziție mică, expunând vreo douăzeci de artiști. Dar a devenit un balon care a crescut tot mai mare. Anumite spații reprezentau istorii diferite ale acestui oraș – cum ar fi sinagoga ori Muzeul Memorialului Revoluției. Arta este un instrument de comunicare și cred că Halele Timco, din această perspectivă, sunt una dintre locațiile mele preferate și poate una dintre cele mai importante.

Cu această expoziție ne aflăm la Timișoara, și nu în capitala țării, la București. Aveți această percepție, că nu vă aflați în așa-numita „inimă" a țării?

R.S.: Cred că o expoziție creează centrul, nu doar în România, dar la nivel global.

Dan Perjovschi, ești foarte mult plecat, dar și atunci când te afli în România, ești în mișcare.

D.P.: Eu sunt plecat unde trebuie și când trebuie și vin înapoi tot așa. Acolo unde se întâmplă ceva, acel loc devine centrul. Pentru că lucrurile, în marile capitale, mai mult sau mai puțin le știm. Dar nu știm în celelalte locuri, reacțiile, pozițiile artistice. Sunt prezent aici cu o parte de nostalgie, pentru că am gustat pentru prima oară din libertate după ce a căzut comunismul aici, la Timișoara. M-am format ca artist liber aici. Chiar îmi face plăcere să mă văd alături de artiști cu care nu am mai apucat să expun. Aici, la Halele Timco, unde desenez pe sticlă, mă aflu alături de Mircea Cantor. Nu am mai fost în expoziții împreună de la Pompidou.

Pentru mine, desenele tale pe geam îmi amintesc de Trienala de la Paris, de la Palais de Tokyo, din 2012.

D.P.: În urmă cu 24 de ani, am desenat în locul unde era portarul Muzeului de Artă din Timișoara. Și am luat acea fotografie și am expus-o acum în cușca portarului și o vede doar el acum. Pentru mine e o profesiune, encounters e pe bune și e cu portarul muzeului... nu cu directorul lui.

Dialog realizat de Daria Ghiu pe data de 2 octombrie 2015, la Radio România Cultural, în direct din studioul teritorial din Timișoara, în cadrul emisiunii Aceasta (nu) este artă, *cu ocazia deschiderii Art Encounters.*

pe pagină
Imagine din Galeria Sabot (deasupra) și *Momente cotidiene* la Galeria Calpe (dedesubt). Foto: Ovidiu Micșa

SENSUL ESENȚEI

Text de / Text by
RAINALD SCHUMACHER & NATHALIE HOYOS

Arta contemporană este un instrument vizual de comunicare, destinat schimbului de idei, gânduri și emoții ca urmare a receptării unei realități comun împărtășite. Nu este un concurent al argumentării raționale și demonstrabile, de care se folosește cercetarea științifică ce are la bază rezultate faptice ale experimentelor clar definite. Arta contemporană se bazează pe prezumții exclusiv individuale și puternic subiective, dar și pe propuneri referitoare la adevărata natură a universului și a realității noastre sociale.

Ajunge, astfel, să fie un mediu unic și incomparabil cu ajutorul căruia viziunea despre lume devine transmisibilă într-un mod personal și novator. Abundă de erori, greșeli, rateuri, de multe ori îi lipsește bunul-simț și bunul-gust, dar este o garanție a deschiderii pe care o societate democratică trebuie să o manifeste, cât și al unui grad normal de conștientizare față de orice opinie și orice atitudine. Este un vot continuu pentru libertatea cuvântului și a exprimării personale a gândurilor și emoțiilor. Este un fundament elementar al dialogului democratic.

Întemeiată fiind pe comunicarea vizuală, arta contemporană este o formă nonverbală a dialogului dintre receptor și obiectul de artă. E posibil să facă apel la toate simțurile, nu lucrează însă cu un vocabular propriu, nu are o gramatică, o sintaxă sau părți de vorbire. Într-o primă fază, se adresează simțurilor. Aceasta înseamnă că un privitor trebuie, întâi de toate, să privească atent pentru a absorbi, pe această cale, cât mai multe informații.

Orice lucrare de artă care a atins excelența este o viziune asupra lumii și a sinelui. Ea plasează spectatorul în primele rânduri ale unui asemenea spectacol individualizat al lumii. Tot așa cum și noi ne plasăm, îndeobște, pe această planetă în mijlocul acestei realități, creând-o, însă, pe a noastră, una construită și personalizată.

O astfel de experiență primară, aceea de a te confrunta cu realitatea construită a unei lucrări de artă, este ceea ce noi numim aparența ei. Aceasta se bazează pe relația emoțională și reacția la primul impact.

Într-o a doua fază, această reuniune / întrunire *(encounter)* de tip emoțional se supune unei transformări și începe să se reflecte în gândirea și percepția privitorului. Prima impresie se translatează în cuvinte și limbaj, în gramatică și vocabular. Se conectează cu realitatea exterioară, stabilește raporturi cu societatea, comunitatea, cu problemele arzătoare, cu speranțele și temerile actuale. Devine un element al comunicării, al raporturilor interumane, al politicii și al istoriei ideilor, al viziunilor și al tiparelor după care ne construim viitorul.

Acesta este momentul în care esența intră în perimetrul relației cu lucrarea de artă. Momentul translatării dintr-un instrument bogat, multistratificat, nonverbal al comunicării într-un câmp linear, stăpânit de sintaxa strictă a convențiilor. Devine parte a limbajului și a comunicării verbale. Acesta este momentul în care o analiză de ordin critic captează esența evanescentă a lucrării. Esența, potențialul inerent narativ și relațional al lucrării de artă este un rezervor schimbător, în continuă mișcare, umplut cu idei, acțiuni politice și opinii.

O astfel de comprehensiune a esenței transcende narațiunea pe care fiecare lucrare de artă ar putea să o conțină. Transcende implicarea socială pe care fiecare lucrare ar putea să o expire în contextul său cultural.

Esența este sursa profundă, inepuizabilă care, din adâncul fiecărei excelente lucrări de artă, îi creează acesteia forța de a supraviețui peste generații. Astfel, esența este episodul schimbător și variabil pe care o lucrare de artă și-l creează într-un timp și o realitate socială, dar care se schimbă de la o generație la alta, bazându-se, de fiecare dată, pe aparența sa faptică / fizică. // Traducere din limba engleză de RALUCA CIORTAN

summary

In the late 1950ies and early 1960ies, when contemporary art was abstract orientated, many often repeated newspaper caricatures depicted with a few lines a somehow modern and abstract artwork. Placed aside was some bohemian looking artist, who declared that this work is about a sunset on some bay with sailing ships in the background. Nothing you could actually see in the few lines. The question behind was a nagging one. It was the question, which has been posed early on by German sociologist Max Weber (1864–1920). What is that? Asking for the essence of phenomena, objects or facts with this simple question, meant to focus on the social and political dimension and taking into account questions about cultural power, hierarchies and economic interests. This question goes beyond the surface and visual appearance of the artwork, but places the artwork in the political and social reality of today.

pagina alăturată
Provdoliub Ivanov, *Monumentul spălătoresei necunoscute*, 2015. Soclu din metal, lighene și gălеți din plastic colorat, h. 10m. Foto: Ovidiu Micșa

Aparență și Esență.
Artiști: Saâdane Afif, Dragoş Alexandrescu, Apparatus 22, Bogdan Armanu & Silvia Amancei, Matei Bejenaru, Marius Bercea, Horia Bernea, Biroul de Cercetări Melodramatice, Rudolf Bone, Mihuţ Boşcu-Kafchin, Geta Brătescu, Mircea Cantor, Marieta Chirulescu, Radu Comşa, Lena Constante, Alexandra Croitoru, Ştefan Tiron, Călin Dan, Daniel Djamo, Adrian Ghenie, Ion Grigorescu, Vasile Pop-Negreşteanu, Mihai Iepure-Górski, Matei Lăzărescu, Maxim Liulca, Dan Măciucă, Florin Maxa, Alex Mirutziu, Florin Mitroi, Ivana Mladenovic, Anca Munteanu-Rimnic, Ciprian Mureşan, Vlad Nancă, Paul Neagu, Ioana Nemeş, Tara von Neudorf, Alexandru Niculescu, Romul Nuţiu, Lia Perjovschi, Ştefan Sava, Şerban Savu, SubREAL, Iulia Toma, Marian Zidaru
Curatori: Rainald Schumacher, Nathalie Hoyos. 3 – 31 octombrie 2015, Halele TIMCO, în cadrul Timişoara Art Encounters

EXPOZIŢIA CA ARHITECTURĂ ÎN INFRAROŞU

Text de / Text by
RAMONA NOVICOV

Am perceput spaţiul de la Halele TIMCO, cel ce găzduieşte expoziţia Aparenţă şi Esenţă, ca fiind un fluid plasticizat în sine, ca şi când obiectele expuse ar fi fost extrase, lăsând în loc doar decupajul unui gol. Căci expoziţia e una prin excelenţă relaţională, încercând să pună în valoare nu atât lucrările, cât dialogul dintre ele. Un dialog invizibil, dar totuşi perceptibil, construit asemeni unei reţele de raze infraroşii ce se reconfigurează la fiecare pas ori schimbare de unghi vizual. Poate de aceea pare că expoziţia se reconstruieşte necontenit, după o dinamică proprie ce-și generează singură puterea de seducţie.

Arhitectura accidentată a golului dintre exponate tensionează parcurgerea spaţiului. Vin apoi diferenţele de scară, de sunet, de ritmuri, de culori, de texturi care amplifică relaţiile spaţiale. Vecinătăţi paradoxale sau opoziţii tandre, asemeni unor ecouri în oglindă, incită ochiul să rămână interesat şi proaspăt şi uneori bilocat, pentru că cei doi curatori, Nathalie Hoyos şi Rainald Schumacher îi oferă mereu ocazia să mai descopere încă o asociaţie raţională sau afectivă, încă una şi încă una, lângă cele deja o mie. Dincolo de etichete, de generaţii, de celebrităţi, fluxuri, tendinţe, tehnici şi tehnologii, dincolo de însăşi aparenţa lucrărilor expuse, în Halele TIMCO se poate percepe suflul singular al expoziţiei *per se*, manifestat ca interval viu, hrănit, cum altfel, cu esenţa obiectelor ce o compun.
În acest interval construit din prezenţe şi evocări asemeni unei arhitecturi, pragului i s-a acordat o atenţie particulară. Cortina de sticlă a devenit o interfaţă incitantă şi totodată familiară prin scriitura lui Dan Perjovschi. Una pe faţă, una pe dos, desen şi text ţes pentru oricine o *captatio* ce nu dă greş.
Lucrarea Liei Perjovschi e un accent opac pe vasta suprafaţă transparentă. Ea evocă, printr-un gest recurent, celebra lor arhivă de imagini, comprimând, astfel, o lume în sine.
Acelaşi gest recuperator, dar de data aceasta de o amplitudine specifică viziunii grupului subREAL, o regăsim în axul secţiunii expoziţionale de la parter. Este acolo desfăşurată, în peste şase sute de fotografii, anatomia culiselor imageriei revistei ARTA. Pereţii ce flanchează cortina de sticlă a intrării au fost rezervaţi, contrapunctic, unor lucrări spectaculoase, în virtutea ideii că extremele se ating. Pe de o parte, minimalismul conceptual al lui Mircea Cantor, pe de alta, Sixtina fantasmagorică în cărbune şi picturile asemeni unor crisalide în chihlimbar ale lui Mihuţ Boşcu-Kafchin.
Între ele, de neocolit, macheta de grad plastic zero a lui Ciprian Mureşan și contrapunctul ei ermetic: turnul opac din afişe cu zborul închis în forma incoruptibilă. Parterul este rezervat, în mare parte, lucrărilor video şi unor dialoguri formale cu Brâncuşi sau Mario Merz (Sofia Hultén, Vlad Nancă, Alexandru Niculescu). Călin Dan deschide o breşă video fără tremolouri spre lumea penitenciarelor cu Anturaju’ şi alte întâmplări.
Alături, din nou contrapunctic, Bogdan Armanu şi Silvia Amancei parodiază cu un umor savuros, pictorialele al căror blue print erotic e capabil să facă din orice, patrimoniu sau gastronomie, un produs de succes pe piaţă.
Un alt spaţiu alveolar destinat filmelor video păstrează aceeaşi tentă erotică, în tuşe exotice în slow motion (Miss Piranda a Ivanei Mladenovici). Tot în axul principal expoziţional, Alex Mirutziu construieşte o vastă instalaţie sapienţială, conturând o realitate românească din răspunsuri limpede articulate, la o întrebare fundamentală: de ce suntem aşa, şi nu altfel?
În aceeaşi partitură a „interesului naţional” se înscrie şi cronica ilustrată concepută de Alexandra Croitoru şi Ştefan Tiron, transpusă în imagini de Vasile Pop-Negreşteanu. Dincolo de pitorescul triadei, ne putem delecta cu o frescă a lumii româneşti postrevoluţionare, de la căderea lui Ceauşescu până la înălţarea Plan B-ului, punctând, *en passant*, eroii, sfinţii şi figurile emblematice ale criticii şi mişcărilor de artă din România.
Alături, Dragoş Alexandrescu, tot în cheie obiectual-lettristă, comprimă întrebări şi răspunsuri într-un fir virtual infinit, alcătuit din paginile a trei cărţi fundamentale despre capitalism, comunism şi creştinism, din care construieşte apoi, din nou, artefacte împletite inextricabil, perfect neutre şi echidistante.
Saadane Afif are şi el rezervată o alveolă, mai exact o cutie de rezonanţă pentru al său *Good afternoon, Timişoara*, în fapt, un

paginile articolului
Imagini din *Aparență și Esență*. Artiști: Saâdane Afif, Dragoş Alexandrescu, Apparatus 22, Bogdan Armanu & Silvia Amancei, Matei Bejenaru, Marius Bercea, Horia Bernea, Biroul de Cercetări Melodramatice, Rudolf Bone, Mihuţ Boşcu-Kafchin, Geta Brătescu, Mircea Cantor, Marieta Chirulescu, Radu Comşa, Lena Constante, Alexandra Croitoru, Ştefan Tiron, Vasile Pop-Negreşteanu, Călin Dan, Daniel Djamo, Adrian Ghenie, Ion Grigorescu, Mihai Iepure-Górski, Matei Lăzărescu, Maxim Liulca, Dan Măciucă, Florin Maxa, Alex Mirutziu, Florin Mitroi, Ivana Mladenovic, Anca Munteanu-Rimnic, Ciprian Mureşan, Vlad Nancă, Paul Neagu, Ioana Nemeş, Tara von Neudorf, Alexandru Niculescu, Romul Nuţiu, Lia Perjovschi, Ştefan Sava, Şerban Savu, SubREAL, Iulia Toma, Marian Zidaru. Curatori: Rainald Schumacher, Nathalie Hoyos. 3 – 31 Octombrie 2015, Halele TIMCO, în cadrul Timişoara Art Encounters.

semnal optic al difuzării unor emisiuni ce punctează raportul picturii sale cu muzica şi muzicienii din Timişoara. Un pod aerian inteligent, făcut din mesaje sonore, puse în libertate la începutul şi sfârşitul evenimentului. Prezenţa barei albe din lemn rotund face trimitere la expoziţia Andrei Cădere de la Fundaţia Triade. Discrete, dar având o teribilă forţă imanentă, cele trei lingouri de fier, aluminiu şi alamă ale lui Rudof Bone comprimă, în ermetismul lor excepţional, arta ancestrală a făurarilor şi sensul ei aproape pierdut. Memoria formei închide în ea timp şi materie într-o maximă tăcere, cu o maximă concentrare. Memoria video întregeşte procesul alchimic.
Etajul este şi mai explicit construit ca o arhitectură relaţională, cu orizont deschis la ambele capete. Măştile Ioanei Nemeş pun spaţiul sub semn exorcist şi ceremonial adus în cheie contemporană din adâncul artei populare. Ioana Nemeş nu mai este în lumea celor vii, la fel ca Horia Bernea, Florin Mitroi, Romul Nuţiu, Lena Constante. Astfel, acest etaj funcţionează ca un alt plan al expoziţiei, unul al întâlnirilor mirabile de dincolo de spaţiu şi timp, întâlniri pe care lumea artei le conţine în fiecare particulă a ei. Spaţiul devine anamorfotic, cvasitangibil şi cvasivizibil, liber de convenţiile cu care ne-am obişnuit. Aici jocul între aparenţă şi esenţă e mai strâns, e adus cumva la limita metafizicului.
Până să ajungi în fundal, la fluturarea megasteagurilor domestice ale lui Matei Bejenaru, puse în proximitatea incintei înaripate a lui Marian Zidaru şi a celor şapte plăci de ciment care celebrează puterea evocatoare a griului semnate de Radu Comşa, treci pe lângă picturile minimaliste ale lui Maxim Liulca, ermetic închise în maniheismul lor, pentru a te lăsa înghiţit de obscuritatea *Camerei lui Darwin* creată de Adrian Ghenie.
Interiorul spectral reconstituie un spaţiu faustic rembrandtian, cu rapeluri ce trimit, prin ricoşeu eufemistic, la „Boul jupuit". Cubului opac al lui Ghenie îi răspunde în spaţiul proxim, în pozitiv, conturul din hamuri al unui bolid asamblat de Ana Munteanu-Râmnic, sintetizând paradoxul lumii româneşti de azi, prinsă confuz între urban şi rural. Suspendat în şarpanta acoperişului este invocat, de aceeaşi autoare, un pătul de ştiuleţi de porumb, fundal al unui happening cu personaj funambulesc. Valenţa rurală poate trimite apoi coerent către colajele textile ale Lenei Constante, grefe făcute pe acelaşi corp codificat al artei populare.
Miezul expoziţiei este marcat de nume legendare ale avangardei româneşti. *Pars pro toto*, întâlnirea cu Horia Bernea, Geta Brătescu, Florin Mitroi şi Ionică Grigorescu ne duce înapoi în timp, în anii '60-'70, ani de glorie ai experimentului plastic ce îşi menţine, iată, neştirbită actualitatea. Acest nucleu „sacru" prin puterea sa evocatoare este flancat, simetric, de lucrările lui Marius Bercea. Pânzei monumentale de pe un perete îi răspund, în oglindă pe peretele opus, picturi de mici dimensiuni de acelaşi autor, dar la fel de puternice vizual, tratând cu o tuşă

explozivă subiecte citadine. Aceleaşi subiecte le abordează şi Şerban Savu, dar într-o altă viziune, lipsită total de patos sau pitoresc, pătrunsă, în schimb, de o stranie melancolie. Tot o poziţie centrală este rezervată lui Daniel Djamo, prezent cu o serie de Articole şi candide piese ready-made.
Tara von Neudorf ritmează spaţiul central cu vastele sale cortine pictate, alegorii halucinante ale jocului politic secund, de culise, din România. Filmul video al grupului Biroul de Cercetări Melodramatice aduce o necesară notă parodică în vastul spectacol al frescelor citadine sau politice. O prezenţă puternică ce ne atrage din centru către perimetrul expoziţional este cea a lui Alex Mirutziu. Autoportretul devine un instrument predilect de investigare, deopotrivă critic şi sensibil la dedublări şi traversări prin medii plastice, cu viraje către haikuuri arhitecturale. La antipozi, pe un palier eminamente pictural se manifestă Dan Măciucă. Peisajele sale citadine se întrupează din materia cromatică printr-o voluptate a tuşei ce dilată spaţiul ce le conţine asemeni unui generator energetic.
În spaţiul imaginar în infraroşu, dialogul cu plăcile de ciment şi hârtie ale lui Radu Comşa este incitant şi fertil. Planşeul halei este locul unde memorialul lui Ştefan Sava îşi poate manifesta prezenţa în chip de arhitectură a tăcerii şi rememorării. Foarte interesant este pandantul pe care îl face cu arhiva subREAL. O altă telerelaţionare incitantă este cea dintre Ingineria inversă a lui Mihuţ Boşcu-Kafkin şi imaginile lui Matei Lăzărescu. La fel, cea dintre iluzionismul digital al Marietei Chirulescu şi instalaţia funerară a lui Mihai Iepure-Gorsky, elegie pentru Planeta Albastră. Acelaşi ton elegiac îl regăsim şi în instalaţia grupului Apparatus 22, în acord cu prezenţa neliniştitoare de nomad a siluetei lui Alexandru Niculescu. La reluarea traseului expoziţional apar cu claritate nu doar relaţionările pe orizontală, ci şi pe verticală. Cei care asigură această subtilă circularitate a percepţiei sunt mai ales artiştii prezenţi pe ambele paliere.
Lipsită total de prejudecăţi şi parti-pris-uri, alăturând artişti şi viziuni într-un mod paradoxal cu o seducătoare dezinvoltură, expoziţia din Halele TIMCO este configurată ca o lume artistică, având propriul ei metabolism, simptomatic pentru arta românească de azi, oriunde s-ar afla ea.

Summary

Owing to the fact that it has an exploratory, not evoking, character, the exhibition *Appearance and Essence* can be seen as a work in itself, rigorously and yet fluctuating constructed, and freely plasticized through the unequal pressures generated by altogether differently articulated artistic visions. It starts from theoretical premises, as formulated by Richard Rorty: "The theory suggests a perspective upon an extensive territory, from a significant distance", yet it succeeds in building a concrete system of communicating vases precisely due to the interactive relationship between these *significant distances*. Just like vectors, the distances between objects are accelerated or decelerated through provoked, yet non/imposed, perspectives, which are deliberately paradoxical, apt to short-circuit many of the conventions of contemporary art. Beyond the spectacular works which compose it, the show projects itself as architecture of the relationships between objects, concepts, generations, visions, languages. From the legendary artists of the Romanian Avant-garde to young and very young creators, the panorama offered at the TIMCO Halls unfolds both horizontally and vertically, as an open-ended palimpsest.

ŞIRURI SECVENŢIALE

Text de / Text by
IOAN VULTUR

Proiectul de ansamblu al Bienalei a fost conceput şi realizat de Nathalie Hoyos şi Rainald Schumacher, doi curatori cu o substanţială experienţă în acest domeniu. Tema-cadru pentru care au optat, Aparenţă şi esenţă, *are meritul de a ataca o veche, dar mereu actuală problemă, privitoare la rostul artei sau, în termeni mai pretenţioşi, la funcţia sa ontologică. Dispozitivul expoziţional pe care l-au construit în diferitele locaţii declină în mod subtil şi coerent o viziune comprehensivă asupra artelor vizuale, a genurilor şi formelor sale, astfel încât acestea se articulează în mod fericit în fiecare dintre spaţiile curatoriate.*

Expoziţia *Şiruri secvenţiale* de la Muzeul de Artă, concepută ca un omagiu adus lui Brâncuşi, a reunit opere care se situează în câmpul formal sau simbolic deschis de *Coloana fără sfârşit*. Ana Lupaş a expus o imagine cu o *Instalaţie umedă* (în geamul mat al Muzeului), care se întâlneşte cu această capodoperă a sculpturii moderne prin ideea de marcare a unui loc, de investire simbolică, de augmentare a formei şi frumuseţii sale. Ilona Kálnoky atacă frontal tema, utilizând ca material ipsosul şi subminând repetiţia identicului, caracteristică ansamblului monumental de la Târgu Jiu, printr-o morfologie circulară variabilă. În *Solarograme* (1976) şi *Fulg de nea* (2015), Constantin Flondor decriptează, într-un mod redevabil când ştiinţei, când poeziei, ceva din fenomenalitatea mirifică a universului. Ioana Nemeş, artistă extrem de înzestrată, ce s-a stins din viaţă la 32 de ani, schimbă planul semnificaţiilor de ordin spaţial ale *Coloanei*... cu unul temporal, în lucrarea *Omul pasăre*, semnificând „zborul” dinspre trecut spre viitor, ancorat mereu în prezent.
Fântâna epică, lucrarea lui Mircea Cantor, realizată din ace de siguranţă placate cu aur, e o admirabilă figurare a structurii ADN-ului, fântâna vieţii. Grupajul de lucrări ale lui Ştefan Bertalan are darul de a focaliza câteva momente extrem de productive din drumul artistului, cel în care e atras de geometria riguroasă a lucrurilor, iar apoi de investigarea insistentă a regnului vegetal, a vieţii care palpită aici, a similitudinilor cu umanul. Acest interes pentru entităţile definitorii ale gramaticii existenţei îl regăsim şi în cele câteva desene ale lui Paul Neagu din seria *Noi cratime* şi *Nenumit* sau în lucrările cu o structură barocă ale lui Gabriel Kelemen *(Algoritm 1- 6)*. // Text excerptat din articolul *Timişoara – un uriaş muzeu de artă*, apărut în revista „Orizont”, serie nouă, noiembrie 2015, anul XXVII, nr. 11 (1603), p. 26.

Summary

The exhibition *Sequential Strings* at the Art Museum, conceived as homage to Brancusi, has gathered works placed in the formal or symbolic field opened by *The Endless Column*. Ana Lupas displays an image with a *Wet Installation* (in the opaque window of the Museum), which meets this masterpiece of modern sculpture through the idea of marking a place by investing it with symbolism, of augmenting its form and beauty. Ilona Kálnoky directly approaches the topic, using plaster as material and undermining the repetition of the identical, a characteristic of the monumental ensemble in Targu Jiu, through a variable circular morphology. In *Sungrams* (1976) and *Snowflake* (2015), Constantin Flondor deciphers in a way that is partly linked to science, partly to poetry, something from the wondrous phenomenology of the universe. Ioana Nemes, an extremely talented artist who died at only 32, changes the level of spatial signification of the Column with a temporal one, in the work titled *Birdman*, signifying the “flight” from the past to the future, always anchored in the present. The *Epic Fountain* by Mircea Cantor, mad from safety pins plated with gold, is an admirable representation of the DNA structure, the fountain of life. The group of works by Stefan Bertalan succeeds in focusing several extremely productive moments in the artist’s evolution, when he is drawn by the rigorous geometry of things, then by the persistent investigation of the vegetal realm, of the life throbbing here, of its similarities with the human. This interest in the defining entities of the grammar of existence is also found in the several drawings by Paul Neagu, from the series *New Hyphens* and *Unnamed* or in the works with a baroque structure by Gabriel Kelemen *(Algorithm 1- 6)*. // Text excerpted from the article Timişoara – A Huge Art Museum, un uriaş muzeu de artă, printed in the magazine „Orizont”, new series, November 2015, year XXVII, no.11 (1603), p. 26.

dreapta
Imagini din expoziţie. În prim-plan: Doru Tulcan. Foto: Ovidiu Micşa

Everyday moments.
Artiști: Joakim Eskildson, Bogdan Gîrbovan, Alwin Lay, Andrei Pandele. Curatori: Rainald Schumacher, Nathalie Hoyos.
3 – 31 octombrie 2015. Galeria Calpe, Timișoara

DE SENZAȚIE

Text de / Text by
ROBERT ȘERBAN

Înainte de a intra în Muzeul Temporar al Artei Contemporane, ce urma să se deschidă pe 6 octombrie 2015, grație lui Călin Petcana, la Timișoara, cu un vernisaj al unei expoziții ce propunea lucrări semnate de șapte artiști din șase generații diferite, am făcut un popas chiar alături, la Galeria Calpe, ca să văd expoziția de fotografii Everday moments, *curatoriată de Rainald Schumacher și Nathalie Hoyos.*

Trebuie să recunosc că surpriza de a descoperi câteva dintre imaginile lui Andrei Pandele, care erau panotate chiar la intrarea în galerie, mi-a dat... viteză prin fața celorlalte lucrări de pe simeze.
Am mai frânat când valoarea de document – pe care, de altfel curatorii au mizat – a fost dinamitată și de *altceva*-ul care te ține în fața unei imagini. Am revizitat (le mai văzusem, cu un timp în urmă, la Galeria Jecza) interioarele unor camere dintr-un bloc, imortalizate, împreună cu proprietarii lor, de Bogdan Gîrbovan, am „gustat" fructele false agățate în meri, ca în așteptarea lui Ceaușescu, fotografiate de Alwin Lay, cât și imaginile, expresive, ale unor rromi, surprinse de Joakim Eskildsen.
M-am reîntors la alb-negrele lui Pandele ca la niște prieteni cu care demult, prin adolescență, am stat la coadă la lapte și la butelii (ca să aibă timp mama să gătească ceva până nu se lua curentul), ne-am agățat de bara de urcare în autobuz și am mers, așa, la marele risc, până în centrul Severinului natal, dovedind că nu mai suntem puști, ci bărbați cu brandul puternic, am țopăit prin zăpada iernii din 1985, fericiți că nu se mai face școală, am intrat în casă strigând la părinți „repede, că au băgat hârtie igienică la alimentara de la Podu' Gruii" și câte alte fapte de vitejie.
Fotografiile lui Andrei Pandele nu sunt, pentru cei care am trecut prin comunismul anilor '70-'80, doar niște amintiri tristhaioase, doar niște întoarceri într-o epocă pe care am trăit-o cu intensitate, cu lehamite, frică, inconștiență, ură, disperare, seninătate – fiecare după vârstă, temperament, poziție socială ori... conștiință; doar niște dovezi că așa a fost, și nu altfel. Sau poate că, pentru unii, ele înseamnă (și) asta. Doar asta. Eu le-am privit ca pe niște oglinzi. În unele m-am regăsit pe de-a-ntregul, în altele – parțial, în altele mi-am văzut numai umbra; dar eram în fiecare dintre ele. În fond, este efectul de transbordare pe care o fotografie reușită îl are asupra privitorului: îl aduce înăuntrul ei. Îl transformă din privitor în personaj.

Am zâmbit, cred, în fața fiecărei imagini, căci ridicolul e primul care se vede în ele. Și e amuzant. Mai ales că timpul devine un ecran protector. Pentru oamenii tineri, născuți după '89, e foarte probabil ca alt nivel al lecturii fotografiilor lui Andrei Pandele nici să nu existe. Păi nu e ca-n filmele de acțiune, când oamenii circulă cocoțați între vagoanele de tramvai ori pe scara unor autobuze, ce au deasupra lor un fel de propulsoare, ca două rachete, întocmai ca în producțiile SF de pe vremea când nu exista grafică video?
Drama comunistă nu este subînțeleasă pentru cel care nu are *decodorul* acestor fotografii. Ca om născut în 1970, care a prins frigul, foamea, întunericul, frica, imaginile de la Calpe mi-au reactivat și memoria vizuală, nu doar pe cea afectivă. M-au întristat și, apoi, m-au înfuriat. Am înjurat în gând. Apoi, tot în gând, în timp ce ieșeam din galerie și intram în noul și temporarul muzeu, mi-am zis: domnule, ce fotograf de senzație e acest Andrei Pandele!

summary

To those of us who have experienced the communism of the 1970s and 1980s, Andrei Pandele's photographs are not only sad/funny memories, not only comebacks to an age we lived with intensity, disgust, fear, recklessness, hatred, despair, serenity - according to one's age, temperament, social status or...conscience: they are not only proofs that it was indeed so and not otherwise. Or maybe that for some they (also) mean this. Only this. I looked at them as if they were mirrors. In some, I wholly found myself again, in others, partially, and in others I only saw my shadow; but I was in each of them. Actually, this is the reloading effect that a successful photograph has on the viewer: it brings him/her within itself. It turns the viewer into a character.

alăturat
Alvin Lay, Craiova. *Ionatan*, 2015, Fine Art Inkjet Print, 600 x 400 mm, framed.
Courtesy of the artist

dedesubt
Andrei Pandele, *April plimbă oglinda prin Dorobanţi*, 1984, fotografie analogică.
Courtesy of the artist

Conexiunea cu prezentul. Grupul Avantpost: Aura Bălănescu, Alexandru Boca, Cosmin Haiaș, Marius Jurca, Livia Mateiaș, Liliana Mercioiu Popa, Sorin Oncu, Renée Renard, Bogdan Tomșa, Nicolae Velciov. Curatori: Nathalie Hoyos, Rainald Schumacher. 3 – 31 octombrie 2015. Memorialul Revoluției din Timișoara

TÂNĂRA ARTĂ TIMIȘOREANĂ DIN CADRUL ART ENCOUNTERS

Text de / Text by
MARIA OROSAN-TELEA

Mai mult decât un clasic proiect expozițional, Conexiunea cu prezentul *reprezintă o abordare curatorială bazată pe condiționarea reciprocă dintre exponatele preexistente, cele care fac parte din colecția Memorialului Revoluției, și noile lucrări instalate aici cu ocazia Art Encounters, de către câțiva dintre artiștii timișoreni ai grupului Avantpost. Aceștia și-au conceput intervențiile relațional, stabilind un dialog, uneori concret și tangibil, cu spațiul ocupat, alteori doar la nivel ideatic, prin raportarea la evenimentele istoriei recente și la consecințele acesteia asupra prezentului.*

Astfel, lucrări precum *Carte* și *Vântul* ale lui Sorin Oncu, *CONsolidare* a Lilianei Mercioiu Popa, *Oculus* a lui Nicolae Velciov, *Perpetual* a Liviei Mateiaș, *Iar cerul va fi mereu albastru* semnată de Renée Renard, *Îngrădire* a Aurei Bălănescu, *Dosare vechi* și *Dosar nou* ale lui Bogdan Tomșa, *F.E.A.R.* a lui Cosmin Haiaș și *Cuneiform* a lui Alexandru Boca valorifică în mod explicit exponate, documente sau aranjamente spațiale existente în sălile Memorialului.

Referințele critice la ideologia și mecanismele de funcționare ale societății comuniste (*Ministerul Adevărului* – Cosmin Haiaș, *La ordinea zilei* – Alexandru Boca), dar și observațiile lucide asupra unor fenomene tipice capitalismului și societăților democratice, care devin uneori izbitor de asemănătoare, în finalitatea lor, cu aspecte specifice regimurilor totalitare (*Zidul* – Sorin Oncu) completează viziunea de ansamblu a grupului asupra sistemului complex de factori care condiționează diversele traiecte ale istoriei.

Cercetări plastice precum cele ale Lilianei Mercioiu Popa și ale Aurei Bălănescu sunt corelate mai ales la nivel conceptual cu încărcătura deja simbolică pe care spațiul Memorialului o înmagazinează. În cazul lucrării *Trilogie. Lumina ca informație (ADN)* a Aurei Bălănescu, imaginea eternei perpetuări a structurii ADN-ului, pusă în scenă cu ajutorul unui sistem de oglinzi, este asociată cu scenele dramatice petrecute la Revoluție, expuse în interiorul încăperii, ca și când momentul zero al democrației românești ar fi întipărit într-un ADN colectiv imaginar al națiunii române. Liliana Mercioiu Popa în *A pune în lumină* folosește o structură geometric-abstractă pentru a formula un discurs universal valabil – dar la fel de bine aplicabil și situației particulare a momentelor-cheie ale istoriei – privind relativitatea percepției lucrurilor.

Aflate la polul opus din punct de vedere al producției tehnice și al valențelor estetice, lucrările *O regenerare prin natură* a lui Nicolae Velciov și *Tipar subliminal_2015* a lui Marius Jurca conlucrează la întregirea conceptului general al expoziției grupului Avantpost, extinzând sensul „conexiunilor cu prezentul” prin discursuri referitoare la spațiul natural, respectiv la cel virtual. Nicolae Velciov integrează în instalația sa elemente extrase din mediul natural, care corelează, prin intermediul umbrelor proiectate în încăpere, scenele de la Revoluție cu imaginea simbolică a omului regenerat. Marius Jurca creează un *software* care permite publicului decodificarea hazardului creativ al artistul, dar care, la fel ca un sistem de supraveghere și control totalitar, înregistrează fiecare interacțiune pe care cel ce experimentează decodificarea o are cu interfața tiparului.

Valorificarea prin intermediul strategiilor creative specifice artei contemporane a unui spațiu al memoriei colective plasează expoziția grupului Avantpost într-o poziție particulară și singulară în cadrul evenimentului umbrelă Art Encounters, care, prin multitudinea de proiecte curatoriale pe care le înglobează, își asumă ideea de „întâlnire” enunțată în titlu, în cel mai complex mod posibil.

summary

More than a classical exhibition project, *Connection With The Present* is a curatorial approach based on the mutual conditioning between the pre-existing exhibits, which are part of the Revolution Memorial collection, and the new works installed here during Art Encounters by some of the Timisoara-based artists from the Avanpost group. They have conceived their interventions in a relational way, establishing a sometimes concrete and tangible dialogue with the space sheltering their works, other times only at the level of ideas, by relating to the recent history events and their consequences on the present. By turning into account a space of collective memory using creative strategies specific of contemporary art, the exhibition of the Avanpost group holds a particular and singular position as part of the umbrella-event Art Encounters, which, owing to the many curatorial projects that it contains, assumes the idea of „encounter” from its title in the most complex possible way.

deasupra
Imagine din expoziție (prim-plan: Aura Bălănescu, *Trilogie. Lumina ca informație* (ADN), 2015, instalație; plan secund: Liliana Mercioiu Popa, *A pune în lumină*, 2015, instalație). Courtesy of Avantpost, Art Encounters, Memorialul Revoluției. Foto: Alexandru Boca

Pe terenuri plutitoare. Moduri de a practica imponderabilitatea.
Artiști: Serioja Bocsok, Ștefan Botez, Irina Bujor, Alexandra Ivanciu, Andra Jurgiu, Nicoleta Moise & Olalla Castro, Lea Rasovszky, Simona Vilău. Curatoare: Ioana Mandeal. Arhitectă: Irina Nemțeanu. 2 - 31 octombrie 2015. City Business Centre, Timișoara

DESPRE „TERENURILE PLUTITOARE" ALE ARTIȘTILOR ȘI CURATORULUI

Text de / Text by
RUXANDRA DEMETRESCU

Marea provocare a bienalei timișorene o reprezintă, mai presus de orice, dialogul dintre spațiile de expunere: între acestea, cele „alternative" au constituit marea surpriză, fie că este vorba de cele dezafectate (Cazarma U), fie – mai ales – de City Business Centre, clădire tipică și destinație corporatistă, ale cărei pereți de sticlă resping din capul locului orice fel de simeze. În această conjunctură, expoziția Pe terenuri plutitoare. Moduri de a practica imponderabilitatea *introduce o binevenită dimensiune artistică, menită a problematiza și „umaniza" spațiul cotidian. Căci demersul curatorial al Ioanei Mandeal s-a conjugat în mod fericit cu cel de necesară reconfigurare a spațiului, datorat tinerei arhitecte Irina Nemțeanu.*

Astfel a fost creat un ambient expozițional în care *the glass cube*-ul pus la dispoziție de organizatori a fost transformat / transfigurat într-o succesiune de suprafețe verticale de expunere, trasând însuși parcursul de vizitare.
Cele patru panouri negre de la intrare prezintă seria *Untitled* a lui Serioja Bocsok, dialogând cu instalația Irinei Bujor, *Building Material*; doi pereți paraleli creează un spațiu interior în care se află instalația video *Micro / Macro* a Andrei Jurgiu, în timp ce laturile exterioare formează suportul pentru seriile *Dispariția elementelor solide* și *Povestiri despre lucruri mici*, desene în tehnici mixte pe hârtie realizate de Simona Vilău. Pe un simplu perete de gipscarton plasat în fața geamului exterior poate fi văzut un *video-performance* alcătuit din cinci filme realizate de Nicoleta Moise & Olalla Castro.
Partea dreaptă a sălii este configurată / dominată de două *black boxes* (chiar dacă una este neagră doar în interior, exteriorul, mai degrabă brun, fiind realizat din OSB): prima adăpostește *video performance*-ul *Act the Gap* al Alexandrei Ivanciu, iar a doua formează spațiul în care poate fi urmărit filmul *Despre dematerializarea profețiilor*, video Full HD cu sunet al lui Ștefan Botez. Între cele două cutii spațiale și ascunsă într-o altă cutie de mici dimensiuni, se dezvăluie lucrarea Leei Rasovszky, *(Holy Head of) Albino John*, un obiect insolit creat din lemn, acrilic și surse de lumină.
Demersul curatorial a mizat pe efectul de surpriză datorat contrastelor. Astfel, absența imaginii este asumată explicit de Serioja Bocsok, care a ales să propună textul ca obiect în sine. Prin contrast, instalația Irinei Bujor propune o binevenită dimensiune haptică, prin combinația de materiale și texturi diferite (cărămidă, mătase, sârmă, cupru).
Grafica Simonei Vilău reprezintă singura aluzie la „tradiționalele" *beaux-arts*, realizând un subtil dialog între desen și culoare, ce ne reamintește că cel dintâi rămâne, inevitabil, genul proxim al artelor plastice.
Video-ul reprezintă alternativa propusă / impusă de noile modalități, dinamice, de expresie vizuală: de la scurtele eseuri cu iz antropologic ale Nicoletei Moise și Olallei Castro, la „diagrama topologică" investigată de Andra Jurgiu prin intermediul animației și filmului; de la video-performance-ul Alexandrei Ivanciu, ce chestionează cu o surprinzătoare luciditate feminitatea contemporană prin filtrul motivului *vanitas*, la filmul lui Ștefan Botez, care propune o remarcabilă interpretare vizuală

a piesei *Palais de Mari* datorată compozitorului experimental Morton Feldman. Sfântul albinos inventat de Lea Rasovsky închide, asemenea unui *cul-de-lampe*, narațiunea expozițională într-un efect de surpriză culminant.

Cei nouă artiști articulează opt voci distincte din generația tânără și chiar foarte tânără, consacrate deja fie prin prezențe expoziționale remarcate, fie prin performanțe artistice (deja) remarcabile. Împreună, ele pot alcătui o anumită imagine a artei contemporane românești, pe care aș numi-o, cu un cuvânt – care-mi displace, fără a-l putea evita însă – „emergentă". Această voce dialoghează, la rândul ei, cu toate celelalte prezențe artistice din Art Encounters, care pot fi privite între recuperare și consacrare.

Nu pot încheia fără a sublinia efortul curatorial al Ioanei Mandeal, care este, fără îndoială, autoarea expoziției, reușind să îmbine rigoarea cu fantezia, sensibilitatea vizuală cu cea muzicală (căci sunetul pianului lui Ivan Ilic te frapează în primul rând în această expoziție): ea pare a fi urmat lecția lui Georges Didi-Huberman, care afirma pe când „curatoria" la Palais de Tokyo în 2014, că „a privi nu reprezintă o competență, ci o experiență care trebuie, de fiecare dată, fundamental reformulată".

summary

The nine artists articulate eight distinctive voices from the young and even very young generation, consecrated already either through acclaimed exhibition presences or through (already) remarkable artistic performances. Together, they can make up a certain image of contemporary Romanian art, which I would call, using a word that I dislike, without however being able to avoid it – „emerging".

This voice dialogues, in its turn, with all the other artistic presences at Art Encounters, which can be viewed between recovery and consecration. Ioana Mandeal's curatorial effort is doubtlessly the author of the exhibition, as she succeeds in combining rigor with fantasy, visual and musical sensibility (because the sound of Ivan Ilic's piano strikes you first of all in this exhibition): she seems to have followed the lesson of Georges Didi-Huberman, who asserted when he was curating at Palais de Tokyo in 2014, that "looking is not a competence, but an experience which must be fundamentally reformulated each time".

deasupra
Serioja Bocsok, *Untitled*, serie de 4 printuri pe hârtie, inkjet 100 x 70, 2015.
Foto: Serioja Bocsok

LOOKS LIKE HISTORY IS HAPPENING REALLY FAST ONTO YOUR WALL

Text de / Text by
SANDRA DEMETRESCU

Să re-povestești cele auzite, să încerci să captezi în cuvinte atmosfera unui spațiu în care ești (aproape) singur, care „te fură”, în timp ce cuvintele Ioanei Nemeș te învăluie...

...imagine a 12 meters pink sheep in the middle of Bucharest!

Solemnitatea și contrapunctul ritmurilor antrenante din fundalul muzical, un monolog pe două voci, realizat în stilul unui interviu, în care se caută trecutul autobiografic, evoluția către/și în cadrul practicii artistice, metodele de lucru și viziunile despre (sau anti-) „sistem”...

I perceived art as a battlefield of ideas and shapes and colors where everyone is the winner and at the same time the loser. [...] Why do you produce it? Why are you making art?

...un flux alert al gândirii care înnoadă cu/și (lasă impresia că) se distanțează de subiect (proiectul „The Wall” – *Peretele* –, care s-a desfășurat între anii 2001–2004), rostit răsunător în goliciunea monumentală a Sinagogii din Cetate... un anti-spațiu în raport cu o galerie de artă – probabil mult mai aproape de ceea ce își dorea Ioana, atunci când concepea această parte a lucrării ca pe un CD take-away, departe de galerie, de superficialitatea unui eveniment monden, de zgomot și spectacol.

We have to start talking about the „Wall” project.

În absența imaginilor...

deasupra
Ioana Nemeș, *The Wall project*, 2002. Courtesy of KILOBASE BUCHAREST

Think of those ideas that were never written on paper... and, thus, are lost.

...se deschide calea către înțelegerea mecanismului din spatele Peretelui: constantă conștientizare de sine, trecere de la vis, imaterial, la palpabilitatea unui proiect înfăptuit, subliniată prin coduri de culoare și prin schimbarea geografiei peretelui din apartament, pe care sunt consemnate toate aceste deplasări, într-un fel de a merge în pas cu propria istorie – însă niciodată inocent, ori pur documentar, ci, mai degrabă, în spiritul unui *Denkraum*, a unei distanțe (auto)critice, care devine, ea însăși, mediul primar și forța generatoare pentru ceea ce se întoarce, apoi, pe perete.

I started to look at myself as a kind of an utopian, un-useful machine, that needs gasoline in order to function, to produce “inefficient” art works.

Nu este vorba (doar) despre o instalație de sunet, despre o desfășurare de forțe în expunerea și recuperarea practicii artistice a Ioanei Nemeș (așa cum se vede în cadrul expozițiilor de la Halele Timco și de la Muzeul de Artă Timișoara); „revendicarea curatorială” lipsește (onest, aici – și de bun augur), doar pe ușa principală a Sinagogii este arborat afișul *Art Encounters*, iar accesul se face pe o intrare secundară, pe care trebuie să o descoperi. *Aparența și esența* rămân *afară* și lasă locul necesar (în mod fericit – accidental?) pentru (re)crearea și deplierea unui spațiu simbolic, care vorbește de la sine.

No, great ideas have the quality of coming back, in a way or another...

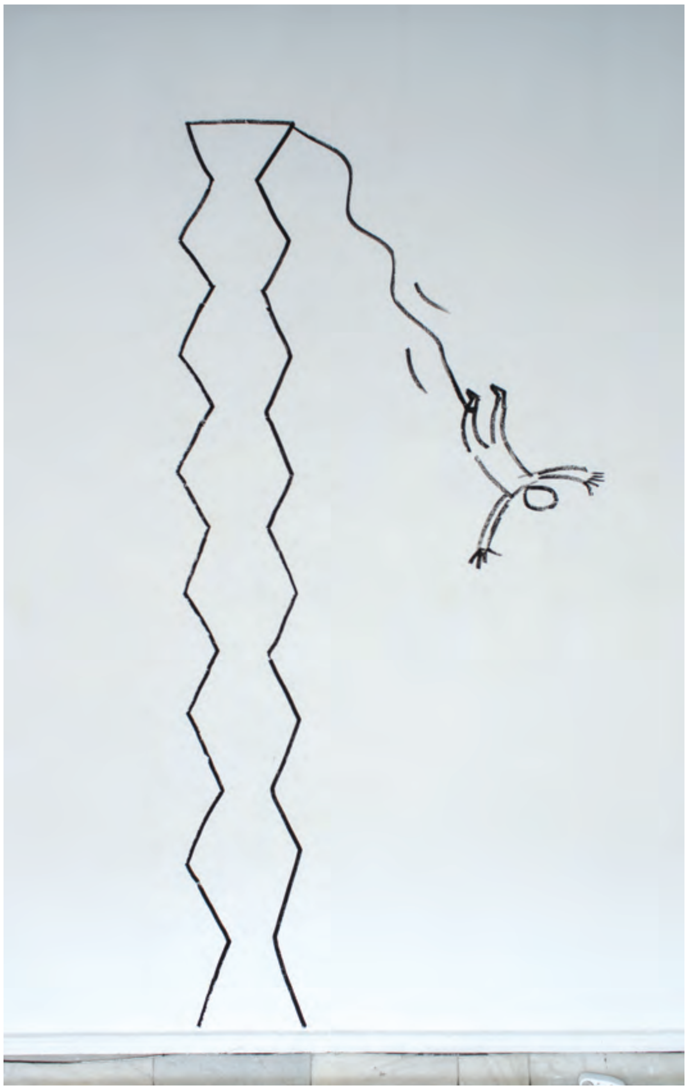
*Fragmentele în engleză sunt extrase din instalația de sunet *Peretele*, Ioana Nemeș, 2004 / Audio CD (500 de exemplare) produs în cadrul expoziției *green box*, Galeria Trafó, Budapesta, 13 mai – 13 iunie 2004, curatoare Livia Páldi.

summary

It is not (only) a sound installation, but a display of force in exhibiting and recovering the artistic practice of Ioana Nemeș (as can be seen in the shows at the Timco Halls and the Timişoara Art Museum); the „curatorial claim” is lacking (honestly, here – and auspiciously), but the *Art Encounters* poster hangs on the main Sinagogue gate, and the entrance is through a secondary door, which one must discover. *The appearance and essence* are left out and they make way (happily – accidentally?) for the (re)creation and unfolding of a symbolic space, which speaks of itself.

BRÂNCUȘI ÎN ERA SPORTURILOR EXTREME

Text de / Text by
MARIA OROSAN-TELEA



În contextul recentului eșec al Ministerului Culturii de a include ansamblul de la Târgu Jiu în Patrimoniul UNESCO, rediscutarea lui Brâncuși devine aproape o necesitate în spațiul cultural românesc. În ce măsură, de-a lungul timpului, politicile culturale oficiale au contribuit la construirea unei percepții generale eronate în această privință? Ce consecințe a avut asupra generațiilor de artiști „fenomenul Brâncuși" și, mai ales, cum se raportează în prezent artiștii contemporani la acest aspect?

Ceea ce propune Salonul de Proiecte pentru prima ediție a Bienalei Art Encounters este o privire ironică și critică asupra perpetuării în cultura românească a unor strategii inadecvate, confuze, uneori ridicole de valorizare a operei brâncușiene. Cele patru proiecte videodocumentare prezente în expoziție reprezintă veritabile exerciții de deconstrucție a unui mit național clădit pe premise contradictorii. Sergiu Sas și V. Leac testează reacțiile trecătorilor la acțiunile lor de a juca fotbal la *Poarta Sărutului* sau table la *Masa Tăcerii*. Simion Cernica urmărește aceeași impasibilitate a locuitorilor din Pitești față de mini-ansamblul reprodus în sens omagial într-unul din parcurile orașului. Contextele în care Alexandra Croitoru integrează, cu un fin simț al ironiei, tema expoziției sunt legate de mediul bisericesc, respectiv de cel academic.

Având aceeași strategie la bază, desenul lui Dan Perjovschi vine să sintetizeze acel gen de atitudini referitoare la simbolurile intangibile ale mentalului colectiv național, care tind spre o problematizare subtilă, dar în același timp lipsită de sobrietate. Proiectul expozițional a fost completat de așa-numitele „ateliere de creativitate brâncușiologică" susținute de Dan Acostioaei, V. Leac & Ștefan Tiron, duoul Monotremu și Vlad Cadar. Scopul acestora a fost analiza și dezbaterea, prin intermediul picturii, al scrierii sau manufacturării, a setului de enunțuri teoretice, concepte estetice și elemente vizuale care stau la baza „canonizării" lui Brâncuși.

summary

In the context of the recent failure of the Ministry of Culture to include the Targu Jiu ensemble in the UNESCO patrimony, re-discussing Brancusi becomes almost a necessity in the Romanian cultural space.
To what extent have the official cultural policies contributed, over time, to developing a general mistaken perception in this respect? What effect did the "Brancusi phenomenon" have on the generations of artists and, especially, how do contemporary artists relate to this issue? What the Projects Salon proposes for the first edition of the Art Encounters Biennale is an ironical and critical look at the perpetuation of the inadequate, confuse and sometimes ridiculous strategies of valuing Brancusi's works in Romanian culture.

deasupra
Dan Perjovschi, *Bungee Jumping*, 2015, desen pe perete în expoziția *Fiii și fiicele lui Brâncuși. O intrigă de familie (Actul II).* Salonul de proiecte. Un proiect de Alexandra Croitoru, în colaborare cu Dan Acostioaei, Vlad Cadar & Biserika & Tamtam, Simion Cernica, V. Leac & Ștefan Tiron, Monotremu, Dan Perjovschi, Sergiu Sas. 2 octombrie – 1 noiembrie 2015. Galeria Helios, Timișoara. Foto: Vlad Cîndea. Courtesy of Salonul de proiecte, Art Encounters.

SIGMA: Cartografia învățării 1969 – 1983.
Curatori: Alina Șerban, Andreea Palade Flondor, Space Caviar. Expoziție organizată de Ordinul Arhitecților din România, filiala Timiș și Fundația Art Encounters, în cadrul Art Encounters Timișoara / Arad și parte a Anualei timișorene de arhitectură (a_ta), în colaborare cu Fundația Interart Triade, Galeria Jecza, Muzeul de Artă Timișoara

SIGMA LA ART ENCOUNTERS

Text de / Text by
MAGDA RADU

Expoziția „Sigma: Cartografia învățării 1969 – 1983", organizată în cadrul primei ediții a bienalei Art Encounters din Timișoara e un eveniment care trebuie evidențiat deoarece aduce în atenție demersul pedagogic și arsenalul conceptual al grupului Sigma, poate cel mai important grup artistic constituit în Timișoara în perioada socialistă. Expoziția excavează un material documentar care nu a fost prezentat până acum, aduce la lumină înregistrări ale unor acțiuni ce erau cunoscute doar prin intermediul câtorva reproduceri fotografice din puținele publicații dedicate istoriei artei contemporane românești. În plus, una din virtuțile expoziției este aceea că pune accentul pe contextualizarea activităților grupului.

Pe lângă producțiile artistice propriu-zise sunt prezentate texte teoretice, alături de programul pedagogic al Liceului de Arte din Timișoara (revoluționat în anii '70 de metodele progresiste articulate de Sigma), cărțile și studiile care alimentau acest demers complex, situat la intersecția mai multor direcții: științifică, artistică și pedagogică. Se configurează astfel o constelație de discursuri teoretice și moduri de a acționa, de demersuri individuale și colective.
Parcurgând traseul dens al expoziției, apare uneori întrebarea unde poate fi trasată granița între lucrarea individuală și cea de grup, căci în majoritatea cazurilor e indicat artistul responsabil pentru inițierea și / sau realizarea cutărei acțiuni sau lucrări. Chiar dacă e vizibilă în special dinamica de grup – prin prezentarea unui număr impresionant de proiecte colaborative desfășurate în interiorul grupului sau alături de elevi și alți participanți – se poate totuși constata că individualitățile erau destul de clar conturate încă din faza incipientă de existență a grupului Sigma. Astfel de întrebări nu fac decât să confirme impresia că expoziția se compune ca un câmp de reflecție, că ea deschide diverse piste de interpretare și direcții de explorat pe viitor (continuarea și amplificarea proiectului fiind de altfel confirmată de Alina Șerban, una din curatoarele proiectului). Fapt rarisim în contextul inițiativelor locale care își propun să recupereze poziții istorice, această expoziție se constituie ca un spațiu de cercetare și ca un spațiu educațional deopotrivă, acționând în deplin consens cu dimensiunea pedagogică asumată de Sigma.
Preocupările grupului Sigma nu au fost însă singulare. Profit de acest prilej pentru a lărgi aria de referință, aducând în atenție câteva antecedente care au pregătit terenul pentru practica multidisciplinară a colectivului de la Timișoara.
Neoconstructivismul și cibernetica au constituit fermentul abordărilor inovatoare ale unor artiști precum Roman Cotoșman din Timișoara (cofondatorul Grupului 111, din care s-a născut Sigma), Şerban Epure și, într-o anumită măsură, Pavel Ilie. La finele anilor '60, acești artiști mergeau într-o direcție diferită de cea a modernismului soft, instalat destul de curând ca noua artă oficială. Influența ciberneticii a produs o deplasare dinspre modelul subiectiv al auctorialității către o abordare rațională, științifică, a actului artistic, punând accent pe ideea de comunicare, de direcționare a stimulilor emiși de obiectul de artă către receptor. Acesta din urmă devine astfel un pol esențial în sistemul dual al schimbului de „date" dintre subiect și obiect.
Șerban Epure a adoptat, de pildă, un limbaj artistic epurat, eliminând manualitatea și implicarea subiectivă din procesul realizării operei. El a creat o gramatică vizuală extrem de simplă în aparență: „unitatea" formală era reprezentată de benzi identice de culoare, dispuse pe suprafețe de hârtie de forme geometrice diferite. Epure utiliza un limbaj vizual ce reflecta exigența lui de a formula un program artistic conceput cu o rigoare matematică. Influențați de Nikolas Schöffer și de Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV), Epure, Cotoșman și membrii Grupului 111 erau animați de o idee subiacentă, care stătea de altfel și la baza introducerii ciberneticii în sfera artei, anume aceea că „arta e mai degrabă localizabilă într-un sistem interactiv decât într-un obiect material"[1]. Afirmația lui Cotoșman, potrivit căreia arta trebuie să contribuie la crearea unor „sisteme deschise de comunicare" rezona cu argumentele lui Epure referitoare la proprietățile autoregulatoare ale „structurilor" artistice. Acestea, deși își păstrau caracterul autonom, erau prinse într-o interacțiune continuă cu mediul înconjurător, tinzând spre o stare de „echilibru dinamic".
Pentru artiștii din România, interesați de ascendența ciberneticii în „era informațională" – care împărtășeau un optimism tehnologic ce exalta multe minți iscoditoare, din URSS până în Anglia și mai departe –, neoconstructivismul reprezenta o altă direcție de cercetare; aici, cuvântul de bază era structura.

dreapta
Multivision 1, 1972 – 1978, reconstrucţie 2014 – 2015. Film S8mm pentru 2 proiectoare & 10 ecrane de proiecţie, 16 Min. Instalaţie multimedia : Sigma (1969 – 1983). Credit foto: Vlad Cândea

Expoziția de la Timișoara demonstrează acest lucru din plin. Studiul și replicarea structurilor organice, sociale, economice, tehnologice aveau drept corolar în plan artistic construirea unor rețele de legături și relații între elemente prinse în angrenaje complexe. Edificarea unor astfel de structuri nu avea la bază o simplă curiozitate științifică (deși abordarea multidisciplinară și efortul de a conecta arta și știința erau privite drept scopuri în sine), ci era totodată motivată de utopia comunicării universale și de dezideratul de a stabili punți de legătură între artă și societate.

Intersecția neoconstructivismului cu cibernetica survine din impulsul de a construi sisteme interactive de comunicare între opera de artă (structură) și receptor. Deși în contextul românesc posibilitățile existente de producție nu au permis întotdeauna concretizarea lucrărilor planificate, acest impediment nu i-a împiedicat pe membrii grupului Sigma să experimenteze cu materiale noi precum fire sintetice, tuburi din nailon, sticla riglată, testând proprietățile optice și structurale ale acestora, prin multiple soluții combinatorice. Deși nu s-a materializat niciodată, proiectul ambițios al grupului Sigma, *Turnul Informațional* (1969), era destinat să creeze, prin „structura morfologică complexă" și proporțiile monumentale, „un spectacol de sunet și lumină, fiind conceput ca un centru vital al orașului, asemenea *Turnului cibernetic* proiectat de Nikolas Schöffer"[2]. Această „construcție-semnal multifuncțională" a fost pusă în legătură cu *Monumentul Internaționalei a III-a* a lui Vladimir Tatlin, nu doar din pricina destinului comun al neconcretizării lor, ci și pentru că ambele cumulează două dimensiuni definitorii ale artei (neo)constructiviste, cea socială și estetică[3].

Interesul pentru natură şi utilizarea unor instrumente şi teorii preluate din ştiinţă s-au intersectat în activitatea grupului Sigma, iar dintre membrii grupului, cel care a persistat ulterior dezmembrării grupului, în explorarea naturii, a fost Ştefan Bertalan. După cum el însuşi afirma într-un text-manifest din 1970, care proclama necesitatea caracterului interdisciplinar al activităţii artistice, „geneza formelor este concepută nu prin mimesis, ci prin gândire matematică"[4].

Acest text programatic punctează o serie de direcţii asumate de Sigma și de alte mişcări de neoavangardă din alte părţi ale lumii, de la lucrul în colectiv, demontarea poziţiei privilegiate a autorului unic şi deierarhizarea relaţiei dintre artist şi spectator la explorarea cunoaşterii ştiinţifice cuplată cu studierea dinamismului intern – dar coerent, pentru că mişcarea particulelor atomice poate fi descrisă prin „ecuaţii comportamentale" – al naturii. Această coerenţă internă e aşadar comună atât construcţiilor şi sistemelor informaţionale edificate de om, cât şi naturii propriu-zise, care furnizează tipare perfecte de organizare. Pentru Bertalan, la fel ca pentru ceilalți membri Sigma, natura şi tehnologia contribuie – fiecare în parte şi împreună – la configurarea unor forme superioare de existenţă a omului în lume.

Dacă formatul didactic al expoziției despre pedagogia grupului Sigma sondează în adâncime practica grupului, evidențiind acțiunile și instrumentele de lucru care au ghidat acest parcurs, un alt punct al bienalei a prilejuit imersiunea în una din cele mai complexe instalații produse de Sigma – proiectul *Multivision*, prezentat inițial în sala de sport a Liceului de Artă din Timișoara și refăcut acum într-o altă sală de sport a unui liceu timișorean (Liceul Teologic Romano-Catolic Gerhardinum). Dar schimbarea locului și adaptarea instalației multimedia la condițiile și posibilitățile tehnologice actuale nu impietează asupra experienței acestui proiect remarcabil. De data aceasta, receptarea nu mai e mediată de bogatul material documentar mobilizat în expoziția retrospectivă organizată la City Business Center. Pășind în sala de sport, intrăm în contact cu universul complex, deopotrivă poetic și științific, inefabil și exact, misterios și precis, creat de Sigma. Ecranele suprapuse pe care curg imagini cu păsări în zbor, cu picături de apă și cu profesorul Pamfil care vorbește despre om ca ființă comunicată, fundalul sonor cu muzică electronică ce nu pare să-și fi pierdut din prospețimea experimentală – toate aceste elemente construiesc o ambianță hipnotică.

Observarea naturii și explorarea științifică – cele două laturi complementare ale demersului Sigma despre care am vorbit mai devreme – fuzionează în cadrul acestei instalații.

Experiența învățării capătă brusc sens, ea devine urgentă și relevantă, iar istoria învie și ne privește în față.

summary

The exhibition Sigma: *The Mapping of Learning 1969-1983*, organized within the first edition of the Timisoara Art Encounters biennale is an event that should be highlighted because it focuses on the pedagogical demarche and the conceptual arsenal of the Sigma group, perhaps the most important artistic group set up in Timisoara during the Socialist era. The exhibition excavates a documentary which had not been presented so far, casting light on recordings of actions which had been known only through the intermediary of some photographic reproductions from the few publications devoted to the history of contemporary Romanian art. Moreover, one of the virtues of this exhibition is that it lays stress on the contextualization of the group's activities.

Note:
1 Edward A. Shanken, "Cybernetics and Art: Cultural Convergence in the 1960s", Bruce Clarke and Linda Dalrymple Henderson, (Eds.), *From Energy to Information*, Stanford University Press, 2002, pp. 155-77.
2 Andrei Pintilie, „Tendințe constructiviste în arta contemporană românească", în Ileana Pintilie (Ed.), *Creație și sincronism european: Mișcarea artistică timișoreană a anilor '60-'70*, catalog, Muzeul de Artă Timișoara, 1991, pagină nenumerotată. *Turnul informațional* utiliza o tehnologie mai complicată, care includea, potrivit lui Andrei Pintilie, „bare sudate, discuri de metal, bare de plexiglas, o scară elicoidală din aluminiu".
3 Ibid.
4 Ştefan Bertalan, „Fragmente dintr-un program posibil", *Arta*, Nr. 8, 1970.

Dincolo de Cortina de Fier. Festivalul Zona Europa de Est.
Artiști: Alexandru Antik, Ștefan Bertalan, Geta Brătescu, Rudolf Bone, Imre Bukta, Nenad Dančuo, Oskar Dawicki, Ion Grigorescu, Teodor Graur, István Kovács, Dan Mihălțianu, Dan Perjovschi, Lia Perjovschi, Eugenia Pop, Artur Tajber, Avdey Ter-Oganyan, Gusztáv Ütö, Sorin Vreme. Curatoare: Ileana Pintilie. 3 – 31 octombrie 2015. Muzeul Temporar de Artă Contemporană, Bastionul Maria Theresia din Timișoara

RETROSPECTIVĂ ZONA EUROPA DE EST. DESPRE LIBERTATE ȘI VIGOARE ÎN ARTA ANILOR ’90

Text de / Text by
MARIA OROSAN-TELEA

În anii ’90, scena artistică românească era marcată de câteva evenimente esențiale, printre care expozițiile anuale ale Centrului Soros pentru Artă Contemporană și cele trei festivaluri de performance: *AnnArt*, *Zona* și *Periferic*.

Festivalul *Zona Europa de Est*, inițiat de Ileana Pintilie în 1993 la Timișoara, își definește în scurt timp propria identitate prin capacitatea pe care o are de a pune în lumină aspecte comune ale atmosferei care domină la acea vreme diversele scene artistice din țările fostului bloc comunist. Astfel, pe parcursul celor patru ediţii (1993, 1996, 1999 şi 2002) au fost prezenți la Timișoara nu doar artiștii români care lucrau cu performance, ci și o serie de importanți artiști din țări precum Ungaria, Polonia, Slovacia, Bulgaria, fosta Iugoslavie sau Germania. Lipsa unei solide implicări din partea instituțiilor – ceea ce a și conferit un caracter independent festivalului – sau căutarea perpetuă de noi soluții privind locul de desfășurare[1], creionează o stare de fapte specifică sistemului artistic din România anilor ’90.

Tocmai din aceste motive, în ansamblul proiectelor curatoriale cu caracter retrospectiv prezentate în cadrul Art Encounters, un loc aparte îl are expoziția *„Dincolo de Cortina de Fier. Festivalul Zona Europa de Est”*, îngrijită de Ileana Pintilie. Această expoziție cu caracter documentar oferă o amplă viziune asupra celui mai important festival de *performance art* din România. Plecând de la statutul internațional pe care festivalul l-a avut de la bun început, intenția Ilenei Pintilie pare a fi aceea de a evidenția tocmai integrarea fenomenului *performance art* din România într-un context mai larg, cel al perimetrului geopolitic care a avut o istorie recentă similară cu cea a spațiului românesc.

Pe de altă parte, includerea unor fotografii legate de Festivalul *Pământul* conferă o viziune mai extinsă și asupra contextului local. Organizat tot de Ileana Pintilie, în 1992, acest festival poate fi considerat, într-o evaluare retrospectivă, un preambul a ceea ce va fi Zona pentru următorul deceniu.

Expoziția stă, în ansamblu, sub semnul încărcăturii emoționale puternice, al unei vitale nevoi de exprimare cât mai directă, al unei profunde autenticități a trăirilor și expresiilor artistice. Toate aceste aspecte sunt amplificate de contactul direct cu publicul pe care performanceul îl presupune. Acţiunile prezentate pe parcursul celor patru ediții au variat între gesturi fizice dramatice, acţiuni ample cu regie elaborată, recurgerea la instalaţionism ca bază a acţiunii, *video performance* sau conceptualism.

Așa cum reiese din textele introductive ale catalogaelor fiecărei ediții, o preocupare constantă a curatorului a fost cea de reală obiectivare. Motiv pentru care, fără a forța limitele, *Festivalul Zona* se încheie în anul 2002, ultima ediție fiind și momentul de bilanț, când – prin vocea Ilenei Pintilie și a doi artiști implicați încă de la început, Lia[2] și Dan Perjovschi[3] – este rediscutat statutul performanceului în România, rolul pe care un astfel de festival îl mai poate avea și, implicit, noile forme pe care le-ar putea lua.

deasupra
Oskar Dawicki, *The Most Important Thinks*, 1996, performance în cadrul *Zona 3*. Courtesy of Ileana Pintilie

summary

In the 1990s, the Romanian art scene was marked by several essential events, including the annual exhibitions of the Soros Center for Contemporary Art and the three performance festivals: AnnArt, Zone and Peripheral. The Eastern Europe Zone festival, initiated by Ileana Pintilie in Timisoara in 1993, quickly defined its own identity owing to its capacity to shed light on common aspects of the atmosphere prevailing at that time on the various artistic stages of the former communist bloc. Indeed, during the four editions (1993, 1996, 1999 and 2002), Timisoara drew not only Romanian performance artists, but also a series of major artists from countries like Hungary, Poland, Slovakia, Bulgaria, the former Yugoslavia or Germany. For all these reasons the exhibition “Behind the Iron Curtain. The Eastern Europe Zone Festival”, staged by Ileana Pintilie, holds a special place among the retrospective curatorial projects presented at Art Encounters. This exhibition with documentary character offers a broad vision of the most important performance art festival in Romania. Starting from the international status that the festival had from the very beginning, it seems that Ileana Pintilie’s intention was to highlight the very integration of the performance art phenomenon in Romania into a wider context, of the geopolitical perimeter which has a recent history similar to that of the Romanian space.

Note

1 Festivalul a avut loc iniţial în spaţiul, aflat încă în ruină, al Muzeului de Artă, mai apoi pe scena Teatrului Maghiar şi în spaţiul Memorialului Revoluţiei din Timișoara.

2 „Eu mă gândeam că organizarea prin orice medium, scrisoare, telefon, e-mail, fax a unui dialog, ar fi un performance *(brain storming)* care ar putea crea, speram, o platformă pentru noi forme, atitudini, idei”, Lia Perjovschi în *Discuţie între Lia & Dan Perjovschi şi Ileana Pintilie*, catalog Zona 4. Festival de performance, Editura Fundaţiei „Moise Nicoară”, Arad, 2003, p. 36.

3 „Soluţia cea mai bună este soluţia radicală: fără public. Aduni proiectele (scheme, foto, intenţii, descrieri orale) într-o publicaţie. Festivalul ar fi publicaţia iar performerul devine curatorul...”, Dan Perjovschi în *The performance is dead, long live the performance!*, catalog Zona 4. Festival de performance, Editura Fundaţiei „Moise Nicoară”, Arad, 2003, p. 38.

ANDREI CĂDERE. DE LA CONCEPTUAL LA MINIMALISM ŞI SITUAŢIONISM

Text de / Text by
ILEANA PINTILIE

Expoziţia „*André Cadere. Conceptual Documents 1972 – 1978*", deschisă recent în spaţiul Fundaţiei Triade din Timişoara, în cadrul proiectului artistic „Art Encounters", sub îngrijirea curatoarei britanice Lynda Morris şi a Roxanei Gibescu în calitate de asistentă, readuce în actualitate un artist încă prea puţin cunoscut în mediul cultural românesc.

Notorietatea lui Cădere s-a consolidat în Occident la începutul anilor 1970, după ce a emigrat din România la Paris şi a început să lucreze conceptual. Principala lui creaţie se axa pe un obiect specific – o bară rotundă din lemn, realizată din module diferit colorate, în care lungimea este egală cu diametrul, iar dispunerea culorilor se face după principiul ordinii şi al erorii. Fiecare bară produsă de artist era unicat, el nu repeta niciodată aceeaşi combinaţie. Deşi această bară ar putea fi considerată o lucrare minimalistă, modul în care artistul a manipulat-o în spaţiul public şi a prezentat-o fie pe stradă, printre trecători, fie în spaţiile muzeale sau al galeriilor, întăreşte convingerea că el era interesat să provoace, cu ajutorul acestui obiect, situaţii subversive.

Cădere s-a dovedit a fi un artist independent şi în acelaşi timp marginal faţă de centrii de putere din lumea artei, reprezentată de instituţiile menţionate mai sus. El a preferat să ocupe spaţiul public (plimbările lui pe stradă cu bara de lemn în mână erau cele mai frecvente modalităţi de a-şi face cunoscută creaţia), dar prin aceste manifestări el a pus în valoare şi persoana artistului ca fiind un element constitutiv al operei de artă.

Consecvent principiului provocării, Andrei Cădere fie invita publicul la un vernisaj într-o galerie, dar aceasta era închisă în ziua şi la ora evenimentului anunţat, iar bara lui rotundă putea fi zărită doar prin vitrină (Galeria Yvon Lambert, Paris, 1975), fie în baruri frecventate de artişti şi de critici la Londra, în 1976, când artistul avea întâlniri cu publicul, zilnic, şi la New Gallery a Institutului de Artă Contemporană.

Expoziţia de la Fundaţia Triade reuneşte documente conceptuale aflate în arhiva Lyndei Morris, care l-a cunoscut pe Cădere în 1974 la Bruxelles şi l-a intervievat. Iniţial textul trebuia să apară în revista „*Studio International*". Ulterior, schimburile intelectuale dintre cei doi au continuat şi astfel arhiva a devenit mai consistentă, adunând laolaltă fotografii, texte, scrisori, demonstraţii ale principiilor matematice după care erau generate barele de lemn.

Textele cu caracter teoretic, de fapt demonstraţii ale conceptelor sale artistice, au apărut în cataloage şi diverse alte publicaţii, chiar dacă toate acestea fuseseră iniţial prezentări în faţa unui public. De exemplu, prezentarea sub genericul *Espace et politique* s-a desfăşurat de patru ori în locuri dintre cele mai variate, începând cu prestigioasele instituţii precum Galeria Françoise Lambert din Milano, ICA din Londra, dar şi într-o staţie de autobuz din Paris.

Deşi o bună parte din aceste documente conceptuale sunt în general cunoscute şi publicate, trebuie să subliniem faptul că apropierea de opera lui Cădere, fie şi în absenţa faimoaselor bare rotunde, rămâne de mare interes pentru un public din ce în ce mai larg, dar specializat. Întregul material a fost competent pus în valoare prin conferinţa susţinută de Lynda Morris la Facultatea de Arte şi Design din Timişoara.

pe pagină
Vederi din expoziţia *Andrei Cădere, documente conceptuale 1972 – 1978 / André Cadere Conceptual Documents 1972 – 1978*. 3 – 31 octombrie 2015. Curatoare: Lynda Morris. Asistentă curatoare: Roxana Gibescu. Courtesy of Galeria Fundaţiei Triade

summary

The exhibition brings back to the fore an artist who is too litle known in the Romanian cultural milieu. Cadere's fame consolidated in the West in the early 1970s, after he emigrated from Romania to Paris and he started his conceptual work. His main creation has focused on a specific object – a round wood bar, made of variously colored modules, with the length equal to the diameter, and the colors being disposed in keeping with the principle of order and error. Each bar produced by the artist was unique, he never repeated the same combination. Although this bar might be considered a minimalist work, the way in which the artist manipulated it in the public space and presented it either on the street, among passers-by, or in museum or gallery spaces, strengthens the belief that he was interested in provoking subversive situations with this object. Although a great deal of these conceptual documents are generally known and published, we should underscore that the rapprochement to Cadere's work, be it in the absence of his fanous round bars, is of great interest for an ever wider, yet specialized, audience. The whole material was competently capitalized through the conference held by Lynda Morris at the Arts and Design Faculty in Timisoara.

Odă materiei.
Performance public pentru cor de deţinuţi, toboșari, vioară și soprană, conceput de Matei Bejenaru (artist vizual), în colaborare cu Gabriel Mălăncioiu (compozitor), în cadrul Timișoara Art Encounters.
3 octombrie 2015, orele 12,30-13,00. Piața Libertății, Strada Praporgescu, Timișoara

ODĂ MATERIEI

Text de / Text by
CĂTĂLIN GHEORGHE

deasupra
Matei Bejenaru, imagini din timpul desfășurării performanceului pentru cor, toboșari și soprană, *Odă materiei*, parte a seriei *Songs for a Better Future* (2010 – 2015), Timișoara Art Encounters, 2015. Foto: Matei Bejenaru

Într-un eveniment care a reușit în finalul acestui an să recartografieze centrele de vizibilitate ale expunerii producției artistice din România, în cadrul noii bienale Timișoara Art Encounters, performanceurile publice au avut misiunea de a reseta relația audienței cu funcția artei contemporane de a descrie critic viața socială.

Performanceul *Odă materiei*, o lucrare pentru cor, toboșari și soprană, concepută de Matei Bejenaru în colaborare cu compozitorul Gabriel Mălăncioiu și interpretată cu sprijinul unui grup de deținuți care au lucrat la pregătirea spațiilor expoziționale din fosta Cazarmă a Timișoarei, face parte din proiectul serial *Songs for a Better Future*, început în 2010 și dezvoltat de artist împreună cu mai mulți compozitori și coruri din București, Londra, Vancouver, Innsbruck.
Publicul aflat în Piața Libertății din Timișoara e chemat de un toboșar într-un marș către o stradă din apropiere, pe care e aranjat un cor format din deținuți de drept comun, un grup marginal și oarecum perdant, ajuns în situația de a munci cultural în folosul comunității.
Piesa care începe e ritmică și emoțională, în registre grave și acute, cu fragmente cântate cu gura închisă și bătăi de picior, trăită paradoxal într-un spațiu de cazarmă de reminiscență arhitecturală austriacă, cu referințe directe la estetica expresionistă și resimțirea apăsătoare a disciplinarității bioputerii. Fără o legătură cu scriptul performance-ului, la final, rudele deținuților se îmbrățișează într-un moment special de regăsire cu interpreții piesei.
Datele unei analize observaționale a artistului asupra vieții urbane timișorene, cu care a luat contact și în cadrul unei rezidențe oferite de Fundația Art Encounters, au fost prelucrate, printr-o poetică politică personală, într-un mesaj despre utopia prosperității materiale, despre tensiunea dintre promisiune și alienare, despre criza individului într-o societate standardizată a capitalizării birocratice a viitorului.

Summary:

A performance can be understood as an apparatus of critique to analyze social conditions through an artistic statement. Creating a new work in the series of video recorded performances, *Songs for a Better Future*, Matei Bejenaru involves a group of inmates, who worked for preparing the exhibition spaces in the former Military Barracks of Timișoara, to sing an ode to the materialistic life in the proximity of the Freedom Square.

Ana Lupaş, Instalaţie umedă (2015)
Lucrarea a fost expusă la invitația curatorilor Nathalie Hoyos & Rainald Schumacher
ca parte din expoziția *„Aparență & Esență". Art Encounters*,
3 – 31 octombrie 2015, Galeria geamMAT, Muzeul de Artă Timișoara

TABLOUL PERIODIC AL ELEMENTELOR PERFORMATIVE

Text de / Text by
HOREA AVRAM

Lucrarea Anei Lupaş, Instalație umedă, *expusă la galeria geamMAT a Muzeului de Artă din Timișoara cu ocazia evenimentului Art Encounters 2015, este o variantă ajustată şi actualizată a instalației omonime expuse în 1994 la Bonn, în cadrul expoziției Europe,* „Europe: A Century of the Avant-Garde in Central and Eastern Europe"*, care la rândul ei revizita originalul din 1970 de la Mărgău (Cluj), aceasta fiind de fapt o replică extinsă a instalației performative* Covor zburător *din 1966 din Cluj-Napoca . Strategia de lucru bazată pe reinterpretarea momentelor anterioare ale producției proprii a devenit un trademark pentru Ana Lupaş, însă (seria bazată pe)* Instalația umedă *este poate cea mai cunoscută.*

deasupra
Vedere din expoziția *Instalație umedă... :* Video "Europa, Europa" Das Jahrhundert der Avangarde in Mittel und Osteuropa, Recipiente, Bonn, 1994, material textil, Mărgău, 1970, galeria Geam MAT, Muzeul de Artă, Timișoara, 2,62 x 1,65 x 1,52 m

Acest proces de tranzacționare şi revizitare a propriului model poate fi văzut şi prin prisma ideii de remediere a lui Jay David Bolter şi Richard Grusin, conform căreia fiecare medium înglobează şi remediază manifestările precedente. Într-adevăr, în instalația de la Timişoara din 2015 regăsim înglobate sau mai degrabă sugerate aproape toate elementele care au construit variantele precedente ale lucrării. Elementele textile erau prezente în instalația din 1970 (1966) ca o desfăşurare amplă a unei imense pânze pe coasta unui întreg deal, obiect-acțiune ce bifa simbolic atât actul domestic al hainelor puse la uscat, cât şi urzeala ca act filozofic pe linie odiseeană. Acum pânza, redusă la pura obiectualitate, este discret prezentată în suluri ce poartă imprimat – sec şi ermetic – numele autoarei şi un număr. Apoi, gestul spălării pânzei, conceput ca un act ritualic al purificării, prezent atât în acțiunea colectivă din 1970, cât şi în cea individuală din 1994, este acum exprimat metonimic prin câteva vase de metal emailat ce poartă urmele unei vopsele roşii, sângerii. De la această din urmă acțiune a rămas doar videoul redat acum pe un monitor aşezat în vitrină, alături de celelalte obiecte, o prezență mediatică ce vine parcă să sublinieze, prin fluxul său, caracterul deopotrivă mobil şi efemer al acestei instalații.

Ceva lipseşte însă din lucrarea de acum şi aceasta este dimensiunea performativă directă, presupusă de variantele anterioare, din 1970 şi din 1994. În 1970, lucrarea a fost realizată împreună cu peste 100 de participanți, această impresionantă mobilizare dând lucrării o dimensiune socială, să-i zicem „de masă”, câtă vreme lucrarea din 1994 se concentra pe prezența unică (aproape şamanică) a artistei. După cum scria Ana Lupaş, „rezultatul demersului din 1970 au fost un moment unic, repetabil ca intenționalitate, irepetabil ca aspect final; în 1994, *Instalaţia umedă* a suportat o operaţie de «restaurare», de punere «în conservă».” Acum, această punere „în conservă” şi-a redus şi mai mult anvergura şi dimensiunea. Acum au rămas doar „martorii”, aşa cum îi numeşte artista (pânza, vasele şi înregistrarea video), adică „esența” acțiunii, „urma” acesteia.

Dar ce e mai important de subliniat referitor la această conversie / conservare este faptul că *Instalația umedă* de acum funcționează mai degrabă în paradigma tabloului, decât în cea a performanceului, atâta vreme cât raportul privitorului cu lucrarea este unul distant, facilitat / limitat de o ramă (fie ea şi din sticlă). Altfel spus, dacă înainte aveam de-a face cu o acțiune directă de prezentare (prezentificare *in situ* a unui conținut simbolic, prin prezența nemijlocită a participanților), acum avem de-a face cu o ipostaziere a re-prezentării (o prezență *in absentia*, prin înregistrarea video şi obiectele intercesoare, adică „martorii”).

Odată cu această schimbare de paradigmă artistică şi spectatorială, lucrarea coboară în stradă, se integrează în decorul cotidian, chiar dacă, pentru mulți, o face cumva obscur şi savant. Supusă acestui proces de remediere şi, implicit, de recontextualizare, *Instalația umedă* îşi arată potențialul de deschidere, anunțându-şi cumva, deja, posterioritatea.

Aşadar, metafora tabloului, aplicată acestei lucrări, nu ține atât (sau numai) de *tableaux* (aşa cum l-a teoretizat Roland Barthes *via* Diderot), ci sugerează mai degrabă un tablou vivant, sau şi mai exact, un tablou periodic – al revizitărilor periodice ale motivelor, simbolurilor, „martorilor”.

summary

Ana Lupas's work *Wet Installation*, displayed at the geamMAT gallery of the Timisoara Art Museum during Art Encounters 2015 is an adjusted and updated variant of the homonymous installation displayed in Bonn in 1994, during the *Europe*, "Europe: A Century of the Avant-Garde in Central and Eastern Europe" exhibition, which revisited, in its turn, the original of 1970 from Mărgău (Cluj), an extended replica of the peformative installation *Flying Carpet* of 1966 from Cluj-Napoca. The work strategy based on the reinterpretation of the previous moments of her own production is a trademark for Ana Lupas, yet, (the series based on) *Wet Installation* is perhaps the best known. Together with its transformation into an artistic and spectatorial paradigm, the work steps down into the street, it is integrated into the daily decor, even if for many, it is done a bit obscurely and in a scholarly way. Submitted to this process of remedying and implicitly, of recontextualization, *Wet Installation* shows its opening potential, somehow already announcing its posterity. Therefore, the metaphor of the picture applied to this work is not linked as much (or not only) to *tableaux* (as theorized by Roland Barthes *via* Diderot), but it rather suggests a living picture, or even more correctly, a periodical picture / of the periodical revitalizations of the motifs, the symbols, the „witnesses."

Note

1 Seria reinterpretărilor cuprinde, desigur, şi alte momente decât cele menționate. De exemplu, o variantă a lucrării *Instalație umedă* a fost expusă la Galerie im Taxispalais, Innsbruck, în 2008.

2 Ana Lupaş, *Instalație umedă* (1994), Art Encounters: Appearance & essence, 2015.

3 Sunt tentat să fac aici, măcar în treacăt, o paralelă între aceste „urme” sau „martori” şi urma, aşa cum apare la Derrida, în *Despre gramatologie*, ca „marcă a absenței unei prezențe, un prezent întotdeauna-deja absent” (cuvintele îi aparțin traducătoarei în engleză a lui Derrida, Gayatri Chakravorty Spivak, în prefața sa din volumul Jacques Derrida, *Of Grammatology*, Baltimore and London: Thre Johns Hopkins University Press, 1997, p. xvii).

4 V. Roland Barthes, „Diderot, Brecht, Eisenstein”, translated by Stephen Heath, în *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, Philip Rosen, ed. New York: Columbia University Press, 1986.

ART ENCOUNTERS ARAD. DE LA FAKE CORPORATE LA FALANSTER

Text de / Text by
CĂTĂLIN LAZURCA

Duminică 4 octombrie 2015, turul inaugural, narativ

13,30 – 14,30 Atrium Mall: R.E.M.x / Magazin Mixt, curatori Călin Man (Arad, kinema ikon) şi Ileana Selejan (New York). A doua ediţie a Media Art Festival devine eveniment conex Art Encounters şi se mută din Muzeul de Artă arădean într-un spaţiu din interiorul unui mall. Ai de-a face cu mai multe grade de confuzie: o confuzie elaborată – amenajarea / panotarea spaţiului comercial *qua* spaţiu comercial, o confuzie accidentală – un cărucior de supermarket ajunge în raza unui proiector şi rămâne acolo, la fel şi umbra lui, încremenită în miezul unei animaţii (Marius Jurca), şi o confuzie autoimpusă, în care te disciplinezi, pentru maximum de efect, să priveşti de pildă Salonul video ca pe o aglomerare de ecrane TV dintr-un magazin real / Real, în care mai degrabă coincidenţa – nu atenţia ori hermeneutica – îţi poate revela ceva.
E o primă experienţă tonică, *Magazinul Mixt* având meritul unui simulacru în care ironia e doar ludic manifestă, nu exprimată ca *statement*. Pentru că, dacă s-a scris că muzica a fost omorâtă de cool, iar marea literatură de prea multă ironie, poate că arta contemporană poate fi omorâtă de amândouă la un loc. În ceea ce au realizat Man & Selejan la Magazinul lor mixt, dozajul e unul al nuanţelor, iar aluzia e discretă, ghidajul fiind (pentru unii, frustrant) deloc invaziv sau chiar absent. Vulpile meteorice de pluş de pe un întreg perete (Linda Barkasz) poate că fac aluzie la mascotele unor lanţuri de magazine media (Domo, de pildă, dar poate că nu), şi există desigur şi o distanţă rece a obiectului tehnic (auxiliar sau exponat), dar e o distanţă care e străbătută ludic, fără a-ţi fi impus simultan patinajul vreunui manifest maşinist sau, vai, anticonsumerist. E multă ingeniozitate în Magazinul Mixt, care păstrează chiar şi regula de aur a traseului unui spaţiu comercial – în sensul invers acelor de ceasornic – un traseu marcat şi cu elemente sobre, să spunem de adâncime – instalaţia Liviei Mateiaş sau „pătura" lui Laurian Popa.

15,00 – 15,30 Muzeul de Artă Arad – Wunderkammer 2 – Apparatus, curator George Sabau. Tot ingeniozitate regăsim şi în sala kinema ikon a Muzeului de Artă, în care membri ai grupării expun aparate *pimped*, datând din epoca cinematografiei primitive. Putem vorbi, şi în cazul acestei expoziţii, despre miza pe confuzie. Una ce rezultă din ambiguitatea funcţională a aparatelor remixate, a căror expunere e departe de a fi muzeificabilă. Spune George Sabau în broşura însoţitoare: „skepsisul acestei expoziţii-instalaţie presupune ca vechile aparate să fie reciclate, remixate şi bricolate de aşa manieră, încât să devină dispozitive estetice cu o altă funcţie de reprezentare decât cea pentru care au fost construite". Ingeniozitatea se manifestă – şi în *Wunderkammer 2* – tehnic şi, deopotrivă, ludic, dar şi explicit ironic, conform statementului din broşură. Ironie regăsim şi în elemente de detaliu, cum ar fi peştii de sticlă din Stroboscopul Iuliei Cosma şi Radu Cosma. E o ironie îmblânzită însă de nostalgia pentru vechi şi preţios şi care alunecă fermecător din ingeniozitate în ingenuitate.

15,30 – 16,00 Urmele unei nopţi anunţate, expoziţia artistului Călin Dan, curatoriată de Hilde de Brujin (Cobra Museum Amsterdam). Interpretarea în cheia confuziei elaborate ca modalitate de comunicare se opreşte în pragul expoziţiei lui Călin Dan. Pentru că aici artistul alege un discurs explicit despre suferinţă, decrepitudine, boală, bătrâneţe, moarte. De unde, poate, şi elementele de precaritate, fragilitate. Performanţa tehnică e mult mai smerită, monitoarele pe care rulează două videouri sunt pur şi simplu vechi, cablurile sunt la vedere, tava ruginită în timpul primei ediţii a Media Art Festival e doar refolosită, nu reciclată. Pe unul dintre cele două monitoare vechi rulează tot un video prezentat la prima ediţie (RAM), videoul făinei ninse şi risipite. Un video pe care azi, în contextul *Urmelor unei nopţi...*, eşti tentat să-l citeşti în cheia Ecclesiastului, al precarităţii şi zădărniciei oricărei acumulări. În paralel cu acesta rulează, aproape în aceeaşi cadenţă şi acumulând simetric substanţă narativă pentru a o risipi într-un deznodământ previzibil, un video cu povestea unei detenţii politice.
Există şi în „*Urmele unei nopţi anunţate*" elemente, neprogramatice desigur, care creează confuzie. Un Ion Grigorescu descurajant şi debilitat, încurcat în iţe – sfori sau tuburi de oxigen – prezent în trei videouri, în privinţa cărora nu ştii de la bun început să spui cine face cui o reverenţă, cine se smereşte pentru a înălţa pe cine. Pentru că prezenţa lui Ion Grigorescu e atât de puternică pe ecrane, încât (cred) majoritatea vizitatorilor au fost tentaţi să creadă că filmele îi aparţin. Nu e aşa.

16.30 Deschiderea oficială a expoziţiei de la Fabrica Teba: First Cut, expoziţie curatoriată de Rainald Schumacher și Nathalie Hoyos, curatorii berlinezi ai Art Encounters. Halele Teba sunt un spaţiu cu o poveste încă deschisă, abia dacă prefaţa există. Schiţată acum, povestea trebuie în viitor să se desfăşoare într-o scenografie în care Teba devine un spaţiu relevant pentru arta contemporană din – cel puţin – această parte de lume: Centrul

pe pagină
Imagini din expozițiile: *Atrium Mall: R.E.M.x / Magazin Mixt*, curatori Călin Man (Arad, kinema ikon) şi Ileana Selejan (New York). Muzeul de Artă Arad – *Wunderkammer 2 – Apparatus*, curator George Sabau. *Urmele unei nopţi anunţate*, expoziţia artistului Călin Dan, curatoriată de Hilde de Brujin (Cobra Museum Amsterdam). *Fabrica Teba: First Cut*, expoziţie curatoriată de Rainald Schumacher și Nathalie Hoyos. Foto: Sorin Neamțu & Florin Hornoiu

şi Estul Europei. În aceeași logică, oarecum narativă, au fost „organizate” şi cele două hale Teba. Una dintre ele a fost amprentată de grupările locale Lenea & Citizenit, tinerii creativi care dau aerul de falanster al Tebei şi care au povestit despre descoperirea locului şi i-au şi desenat explicit planul promiţător pe podea, spre luarea-aminte a oficialităţilor. Într-adevăr, halele sunt spectaculoase, iar acum, inaugurate în prezenţa unor delegaţi Tate şi MoMA, a unor curatori şi colecţionari importanţi, ies din zona provizoratului. E un pas explicit, pe care-l faci trecând pragul halei First Cut, în care expun artişti din Kosovo, Bosnia-Herţegovina, Croaţia, Cehia, Lituania, Bulgaria şi Ucraina. Hala o străbaţi parcurgând mai întâi prefeţele narative, esenţiale pentru înţelegerea unor lucrări întrucâtva dramatice, despre război, distrugere, dictatură în acest spaţiu european. Treptat, retorica se diminuează, manifestele recontaminându-se cu ambiguitatea unei lumi contemporane mai complicate şi mult mai lipsite de repere sociopolitice ferme. Totul într-un spaţiu de joc promiţător, în care, în acea după-amiază, în jurul unor pahare de vin la cutie, concurau ambiguu jucătorii care fac arta contemporană: statul stipendiator, curatorul lucrativ şi curatorul cu teză estetică, colecţionarul cu resurse *corporate* şi artistul care, în reveria lui leftistă, se vrea independent.

summary

In “R.E.M.x / Magazin Mixt”, you will have to deal with several degrees of confusion: a deliberate one – assembling the mall store qua mall store; a random one – a shopping cart ends up in a projector spotlight and it's left there, with its shadow, in the heart of an animation (Marius Jurca); a self-imposed confusion – for maximum effect, you discipline yourself to see the Video Salon as a conglomeration of TV screens in a real electronics store. This is a tonic experience, the exhibition being a store simulacrum, and the irony being just playful, not in full statement. On an entire wall, the meteoric plush foxes (Linda Barkasz) may allude to the mascots of some chain store (like Domo, but maybe not) and there is of course the cold distance of the technical objects, but it has a ludic dimension, you are not being served with another techno - or an anti-consumerist manifesto. Ingenuity is also to be found in the kinema ikon hall, where members of the same art group are showing pimped old machines from the early days of cinema. Here, too, the confusion is the stake and it is created by the functional ambiguity of the remixed old projectors, which are not on display for their museumatic value. In “Wunderkammer 2”, the irony is softened by the nostalgia for something old and precious and the ingenuity slides charmingly from ingenuity to ingenuous.
The intentional confusion has no place in Călin Dan's exhibition: the artist chooses here an explicit discourse about suffering, old age and death. The technical performance is humble, poor; two videos are showed on plain old TVs. One of the videos, the one with snowy bread flour, was also exhibited at the first edition of Media Art Festival. Now, in the new context, the images can be interpreted through the Ecclesiastes: the uselessness and precariousness of any worldly amassment. But there are too some confusing elements, in “The Night Falls without a Warning”. We are watching, in three videos, the artist Ion Grigorescu tangled in ropes and medical plastic tubes, discouraged and debilitated. His presence is very powerful, though the videos are not his creations. Teba Factory's story is still developing, we have only a forward already written. The factory halls are organized in a narrative logic – one is populated by the local groups Lenea & Citizenit, young artists who are transforming Teba in something close to a phalanstery. The Halls are really spectacular and now they're sanctioned by the presence of some representatives of Tate and MoMA. It's the end of the interim, and you can see this in the First Cut Hall, where are some very important East-European artists exhibit. This part of the story is all about drama, pieces on war, destruction, dictatorship. Slowly, the rhetoric dims and you deal with a more contemporary landscape, a more complicated one, with less strong socio-political reference points.

pe pagini
Imagini din expozițiile: *Atrium Mall: R.E.M.x / Magazin Mixt*, curatori Călin Man (Arad, kinema ikon) şi Ileana Selejan (New York). Muzeul de Artă Arad – *Wunderkammer 2 – Apparatus*, curator George Sabau. *Urmele unei nopţi anunţate*, expoziţia artistului Călin Dan, curatoriată de Hilde de Brujin (Cobra Museum Amsterdam). *Fabrica Teba: First Cut*, expoziţie curatoriată de Rainald Schumacher și Nathalie Hoyos. Foto: Sorin Neamțu & Florin Hornoiu

APARENȚĂ SAU ESENȚĂ? ARTA ROMÂNEASCĂ SE ÎNTÂLNEȘTE LA TIMIȘOARA

Text de / Text by
ADRIAN BOJENOIU

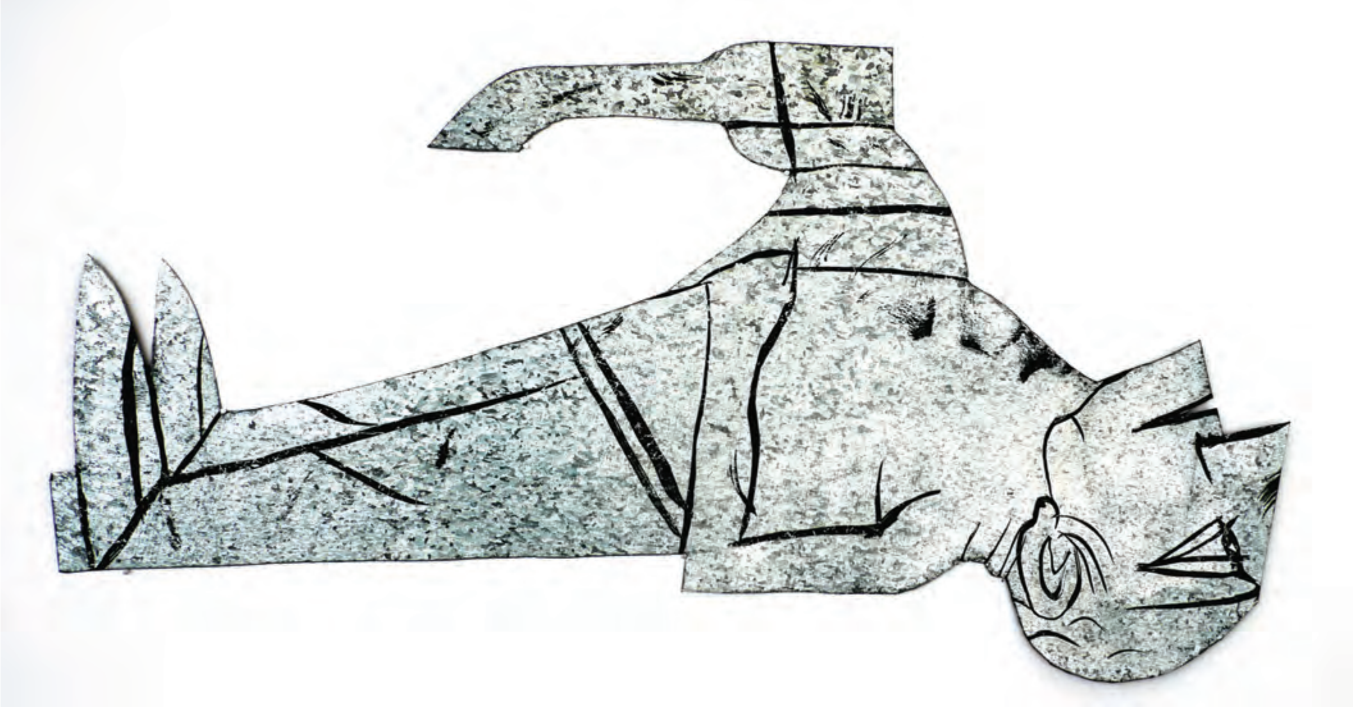
În urmă cu câțiva ani, s-a reinstalat, în mediul politic și administrativ din jurul Consiliilor Locale și Județene din România, ideea de oraș Capitală Culturală a Europei. Odată lansată, această idee a fost adoptată cu rapiditate de către primarii a peste zece orașe. Pe scurt, s-au anunțat candidaturi, s-au făcut campanii de susținere, s-a investit capital și s-au inventat cu rapiditate proiecte culturale. Cu scopul determinat al titlului de glorie, autorități locale, primării, fundații și companii private se arată interesate de artă.

deasupra
Tedoro Graur, lucrare din expoziția *Șiruri secvențiale*, Timișoara Art Encounters, 2015.
Foto: Adrian Bojenoiu

pagina alăturată
Florin Mitroi, lucrare din expoziția *Aparență și Esență*, Timișoara Art Encounters, 2015.
Foto: Adrian Bojenoiu

Coordonatele nașterii proiectului Timișoara Art Encounters nu sunt străine de acest context. Din presă și din diferite conversații cu organizatorii evenimentului, am aflat că disponibilitatea și interesul Primăriei Timișoara pentru a finanța producerea unor expoziții de artă a influențat decisiv apariția acestui proiect. Așadar, ambiția Primăriei Timișoara pentru obținerea titulaturii de Capitală Culturală – care, de altfel, este marca politicilor culturale ale UE – și interesele – animate de existența unui suport financiar – ale unui om de afaceri și colecționar de artă local sunt elementele primare ale apariției acestui proiect. Altfel spus, oportunitate creată de politicile culturale ale UE și piața de artă par a fi părinții bienalei Timișoara Art Encounters. Remarcabil este că această paternitate instituțională, de altfel unică în aria instituțiilor de artă din România, a atras o parte considerabilă a scenei de artă activă din România. De la cei mai radicali critici ai capitalismului până la starurile comerciale și necomerciale ale scenei, curatori și iubitori de frumos, marile instituții ale artei contemporane și mai toate galeriile – cu toții s-au angajat la ceea ce se numește Art Encounters.
Care să fie rețeta acestui succes? Ce a oferit acest eveniment pentru a-și merita participanții? Ce a determinat această mare masă de oameni ai artei să contribuie la strategia Timișoarei, spre titlul de Capitală Culturală și spre a împlini ambițiile culturale ale unui om de afaceri și colecționar de artă? Este această participare în masă un efect al bogăției scenei de artă sau al penuriei?

Conceptul – *Aparență și Esență.* Ceea ce lipsește acestei bienale este existența unui statut sau manifest. Deși pe siteul instituției se află un text care vorbește despre activitatea instituțională a fundației și ambițiile organizatorice, nu se specifică nimic despre ceea ce dorește să fie acest eveniment bienal. Singurele repere – provizorii, deoarece privesc doar această primă ediție – se pot întâlni în conceptul curatorial al celor doi curatori germani, Nathalie Hoyos și Rainald Schumacher.
Textul conceptului curatorial este foarte așezat, nu ridică probleme și nici nu chestionează. Întâlnim câteva mici comparații, clișeu, între contextul global, arta din Estul Europei și cea din Vest, urmată de o scurtă explicație a ceea ce înseamnă să curatoriezi, iar pe final este anunțată aplecarea acestei ediții asupra artei românești, începând cu 1960 și până în prezent. Ceea ce atrage atenția și nu poate fi trecut cu vederea sunt titlul acestei ediții – *Aparență și Esență* – și citatul din Constantin Brâncuși, care marchează textul încă de la început și din care se sub-



înțelege că a fost extras titlul, în cheia căruia își află reperul creația curatorială. Iată ce spune citatul: „Ceea ce este real nu este forma exterioară a lucrurilor, ci esența lor. Pornind de la acest adevăr, este imposibil așadar să exprimi esența imitându-i forma exterioară" – Constantin Brâncuși, în catalogul de la Brummer Gallery, New York, 1926.
Citatul, în forma lui prezentă, este o trimitere directă la gândirea modernă, dualismul evident dintre aparență și esență ține de reprezentarea culturii cunoașterii, potrivit căreia realitatea se constituie pe temeiul unei posibilități logice obiective. Metafora imanentă a lumii, cea a miezului-esență și a cojii-aparență nu a fost nici pe departe corolarul realității culturale a artei românești a anilor '60, cât despre contemporaneitate, nici atât. Ba mai mult, publicația Alexandrei Titu și a Magdei Cârneci, *Experiment în Artă Românească după 1960*, la care cei doi curatori fac aluzie în textul expoziției principale, reprezintă contrariul. În general, experimentul în arta postmodernă, chiar dacă are loc în România izolată de comunism, nu mai ține de o reprezentare a culturii cunoașterii, ci este o deplasare clară spre o cultură a comunicării, în care realitatea se constituie conform unui scenariu al interacțiunilor subiective. Dacă titlul acestei ediții dorește să fie o cheie de citire a întregului proiect, legătura conceptuală distorsionează când e raportată la realitățile autentice ale artei românești a ultimilor 50 de ani. Această situație este analizată, dintr-o perspectivă mai nuanțată, chiar de unul dintre proiectele existente în bienală, *Fiii și fiicele lui Brâncuși. O intrigă de familie (Actul II)*, realizat de Salonul de Proiecte, la Galeria Helios, în care sunt cercetate implicațiile complexe ale cultului lui Constantin Brâncuși în România.
Așadar, bagajul conceptual neacordat deschide semnificația titlului spre general și dă senzația că poate acoperi aproape orice. Expoziția principală, găzduită de Halele Timco, întărește această constatare. Diversitatea extremă a temelor abordate de artiști, maniera de dispunere a lucrărilor în spațiu și caracterul comercial al multor lucrări selectate fac ca expoziția principală să pară, în unele părți, o simplă dispunere în spațiu a unor imagini și obiecte care nu sunt însoțite de un fir narativ. Pentru a nu se înțelege greșit, intenția mea nu este de a contesta calitatea lucrărilor sau a artiștilor prezenți în expoziție, ci oferta curatorială a expoziției principale. De altfel, pentru că este vorba de un proiect mamut, care conține peste 20 de expoziții distribuite în Timișoara și Arad, există fără îndoială între ele și expoziții remarcabile.

Suport. Comunicatele media au informat încă de la început că sume impresionante de bani au fost alocate de către Primăria Municipiului Timișoara, de către Raiffeisen Bank, în calitate de sponsor principal, cât și fonduri ale unor companii private. Este de salutat această generozitatea cât și aplecarea spre arta contemporană a acestor companii și instituții, mai ales că este vorba de un proiect care celebrează arta românească a ultimilor 50 de ani.
Aflată la prima ediție, Art Encounters a știut cum să transforme slăbiciunea artiștilor pentru expunere în beneficiul proiectului, lucru reflectat în faptul că doar unii artiști participanți au primit onorarii ori suport pentru acoperirea costurilor de transport și cazare. Cu toții au cunoscut încă de la început aceste condiții, însă, deontologic vorbind, atunci când evenimentul și-a etalat mediatic bogăția, având parteneri de calibrul Raiffeisen Bank și Primăria Timișoara, poate că această bogăție ar fi trebuit să se fi reflectat asupra tuturor artiștilor participanți. Cazarma U – spațiul cu cel mai mare succes la public – unde au fost invitate cele 11 galerii, amenajarea expozițiilor a fost suportată integral de către acestea, în condițiile în care suportul logistic oferit de organizare a împins galeriile să caute soluții creative pentru a finaliza amenajarea spațiilor.
Spun aceste lucruri pentru că le-am experimentat la fața locului, tratându-le, în mare parte, cu amuzament, alături de cei prezenți, fie că au fost participanți sau organizatori, iar amintirea și reamintirea unor situații văzute și auzite, care, în cazul de față sunt parte a mediului artistic românesc, pot funcționa ca un volant ce reglează și previne unele derapaje.
Înainte de a fi cel mai mare eveniment de artă contemporană inițiat în România, Timișoara Art Encounters este o încercare ambițioasă, dar nu îndeajuns cercetată. Volumul mare de artă expus, implicarea a două orașe, activarea a peste 20 de spații și atragerea unui număr impresionant de artiști nu reprezintă garantul unei reușite totale și calitative din punct de vedere cultural. Însă dacă proiecția lui, în sfera publică, a fost bine instrumentată, atunci succesul poate să fie altul.

summary

Before being the biggest contemporary art project initiated in Romania, the Timisoara Art Encounters is an amibtious endeavour which has not been surveyed enough. The large volume of art on display, the involvement of two cities, the activation of more than 20 exhibition spaces and the attraction of an impressive number of artists is not the guarantee of a total and culturally qualitative success. However, if its projection in the public sphere was well instrumented, then the success can be different.

Art Guest House – Expoziții curatoriate de galeriile invitate.
Galerii: Aiurart Contemporary Art Space, Anca Poterașu, Andreiana Mihail, :Baril, Eastwards Prospectus, ElectroPutere, Jecza, Nicodim, Plan B, Sabot, Suprainfinit, Zorzini. 3 – 31 octombrie 2015. Cazarma U, Art Encounters, Timișoara

CAZARMA U PRINDE VIAȚĂ

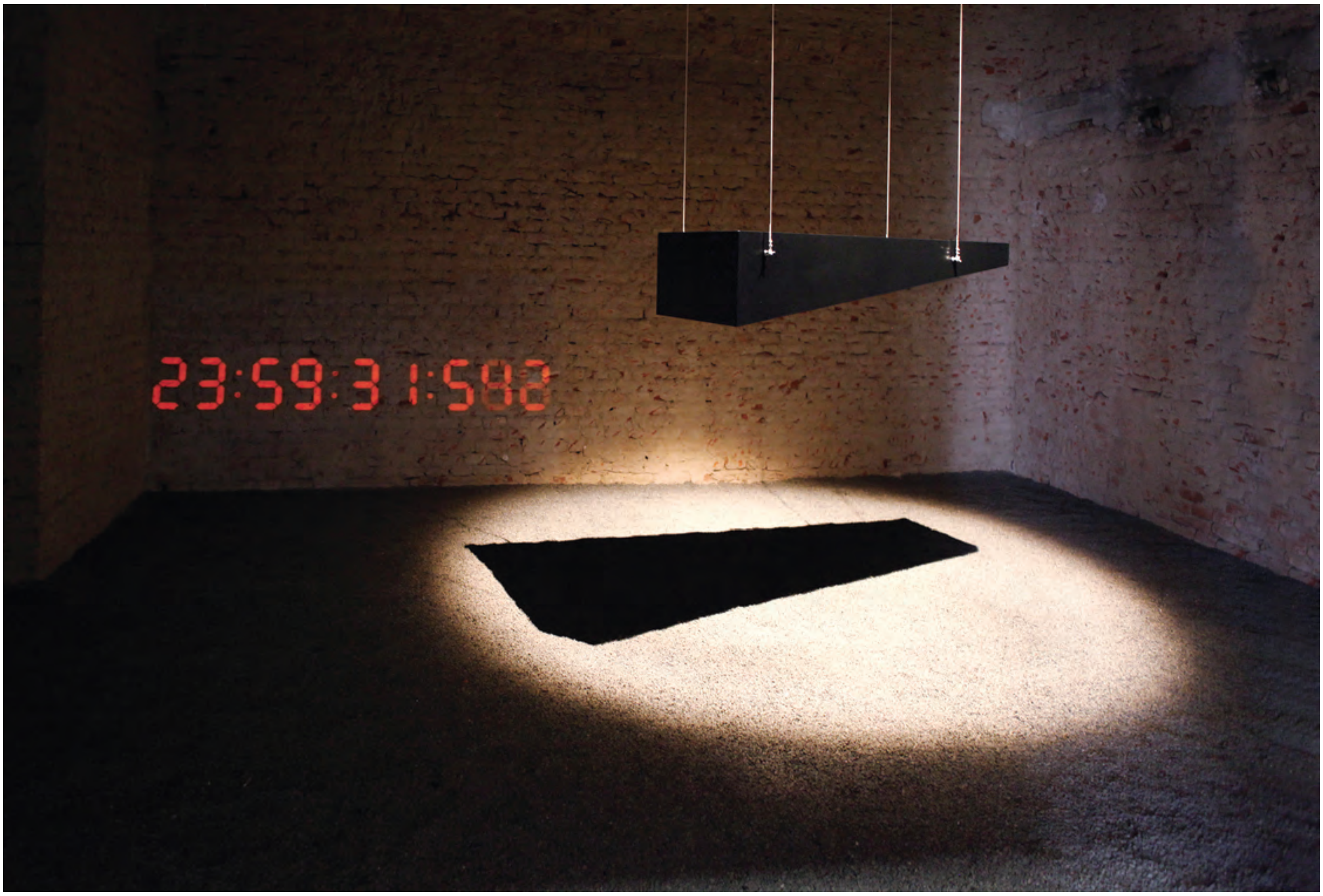
Text de / Text by
VLAD COMȘA

Începutul lunii octombrie a transformat Timișoara într-o galerie de artă care a înglobat o mare parte a orașului. Art Encounters. Aparență și Esență *este organizat de Fundația Art Encounters, în colaborare cu autoritățile locale din Timișoara și Arad, această primă ediție a Bienalei fiind curatoriată de Nathalie Hoyos și Rainald Schumacher.*
Această ediție, prin reperele curatoriale, și-a propus o radiografiere a artei din România pentru perioada 1960 – prezent. Căutarea, cu o privire din exterior, a reușit să vitalizeze și unele clădiri importante ale Timișoarei, cum este Cazarma U. Acest edificiu are o lungă istorie, însă în perioada recentă a fost inaccesibil timișorenilor. Sub titulatura Art Guest House, *acesta a reintrat în circuitul public, găzduind 12 galerii de artă contemporană din țară. Expozițiile galeriilor invitate au ocupat parterul și primul etaj al clădirii.*

deasupra
Gabriela Vanga, *A letter, a word, a story...*, 2004. Cerneală termocromică, marker permanent pe perete, dimensiuni variabile. Foto: Cathleen Schuster & Marcel Dickhage. Courtesy of Gabriela Vanga și Plan B Cluj/Berlin

pagina alăturată
Radu Cioca, *Exercise of truth*, wood, paint, glass, metal and led light, 695 x 1475 x 350 mm, 2010-2015. *God's time*, projected animation, variable dimensions, 1 minute loop, 2010-2015. Courtesy of Radu Cioca and Fundaţia Triade

Aiurart Contemporary Art Space, București, prezintă proiectul *Inner objects in outer space / Inner spaces in outer objects*, curatoriat de Olivia Nițiș, Simona Vilău, Ioana Ciocan și Erwin Kessler. Lucrările expuse caută să exprime diferite tipuri de relații: temporale, spațiale, dar și memoria și trecerea timpului. Artiștii care expun sunt Vlad Berte, Mihail Coșulețu, Suzana Dan, Iulia Nistor, Lea Rasovszky, Valeriu Șchiau, Patricia Teodorescu.
Dublă determinare este un proiect curatorial al Galeriei Anca Poterașu, București, care îi reunește pe Zoltán Béla, Iulian Bisericaru, Irina Botea și Nicu Ilfoveanu. Picturile cu tonalități calde, semnate de Zoltán Béla și Iulian Bisericaru, al căror subiect se află la granița realității cu ficțiunea, sunt contrabalansate de videoul Irinei Botea și fotografiile lui Nicu Ilfoveanu.
La Galeria Andreiana Mihail expune Adi Matei. Instalația *Loess,* plecând de la acest tip fragil de rocă sedimentară, examinează forța materialului care poate fi folosit la construcții, dar și puterea de transformare a acestuia, care în contact cu apa, creează mineralele caracteristice tipului de sol cernoziom.
Cel mai generos proiect, din punctul de vedere al numărului de artiști și nu numai, este *Pulling strings*, curatoriat de Sorin Neamțu și Tiberiu Adelmann, la Galeria BARIL, Cluj. Această „întâlnire pusă la cale de misterioasele mașinațiuni ale destinului" reunește șase artiști și grupul kinema ikon. Poate numitorul comun al acestei varietăți de abordări artistice este căutarea simplității formei și valoarea ei estetică.
În spațiul Eastwards Prospektus, Floriama Cândea expune lucrări din seria *Metabiosis*. Aceste obiecte, reunite sub titlul *Metabasis*, provoacă un discurs asupra formei, a caracteristicilor acesteia și a relației cu taxonomia.



O sută de locuri, un video semnat de Mircea Nicolae, este o cercetare socio-politică și economică a Bucureștiului și explorează atât locuri părăsite, cât și spații publice. Acest proiect de la Galeria ElectroPutere, Craiova, analizează efectele consumului și dinamica unui oraș de dimensiunea Bucureștiului.
Jecza Gallery, reprezentanta locală dintre galeriile din țară, prezintă proiectul *Ne: sfârșire*. În cadrul acestuia expun Radu Cioca, Dan Palade, Genti Korini, Liviu Stoicoviciu și Sorin Vreme.
La sediul galeriei, Ruxandra Demetrescu a pregătit *Înregistrarea urmelor (1970 – 1990)*, în timp ce Fundația Triade găzduiește *André Cadere. Documente conceptuale 1972 – 1978*, proiect coordonat de Lynda Morris (curatoare) și Roxana Gibescu (asistentă curatoare).
Răzvan Boar și Ioana Stanca expun în cadrul proiectului *Zest*, găzduit de Galeria Nicodim, București – Los Angeles. Picturile lui Răzvan Boar, care folosesc iconografia publicitară a anilor 1950, dialoghează cu jocul vizual propus de lucrările Ioanei Stanca.
Proiectul curatoriat de Diana Marincu și Mihai Pop, la Galeria Plan B, Cluj/Berlin, îi cuprinde pe Belu-Simion Făinaru, Miklós Onucsán și Gabriela Vanga. Din titlu deja, vizitatorul este invitat să interacționeze cu lucrările, acestea transformându-se după fiecare: fie că este vorba de albastrul termo-cromatic, care ascunde ceva, fie că este locul plasării petalei de trandafir. Toate acestea, sub privirea tristă a arlechinului și pe fundalul sonor al *Baletului pentru sfârșit de secol* de Nicolae Onucsán.
Galeria Sabot, Cluj, găzduiește *Orice punct cu orice alt punct*, curatoriat de Daria D. Pervain. Această „conversaţie rizomatică între Răzvan Botiș, Radu Comşa și George Crîngaşu" creează o expoziție unde granițele devin neclare, prin intersectarea rolurilor curator-artist, artist-curator cu spațiul.

Pictură jupuită și videoul care detaliază transformarea acesteia, semnată de Andreea Lorena Buțincu, este însoțită de instalația *XIII* a Roxanei Tănase, în cadrul Galeriei Suprainfinit, București. O expoziție dinamică și plină de culoare, care surprinde.
Galeria Zorzini, București, prezintă *Iluziile estului*, expoziție curatoriată de Adina Zorzini. Cei trei expozanți, Szabolcs Belenyi, Szilard Gaspar și Ioan Popdan, intră într-un dialog vizual monocrom, în care dimensiunea și poziționarea obiectelor în spațiu, îl conduc pe vizitator pe un traseu prestabilit.
Am încercat să ofer o privire fugară asupra acestui spațiu căutând să subliniez motivele pentru care este locația cu cel mai mare succes la public din cadrul bienalei. Expozițiile variate, cu multe puncte de forță, vor oferi publicului o experiență care invită la vizite ulterioare.

summary

Art Encounters. Appearance and Essence has succeeded in also bringing a fresh breath to some important buildings in Timisoara, such as the U Barracks. This building has a long history, but it has been until recently inaccessible to the Timisoara residents. Under the title *Art Guest House*, it has rejoined the public circuit, sheltering 12 contemporary art galleries from across Romania. The guest galleries exhibitions took over the ground floor and the first floor of the building. I tried to offer a glimpse into this new space, seeking to underscore the reasons why it is the location which enjoys most public success as part of the biennale. Various exhibitions, with many strong points, will offer the public an experience which invites to subsequent visits.

Six Generations for Timișoara.
Artişti: Leon Vreme, Suzana Fântânariu, Călin Beloescu, Dana Constantin, Adriana Lucaciu, Cristian Sida, Dan Vișovan.
Curatori: Dana Constantin, Călin Petcana
3 – 31 octombrie. Muzeul Temporar al Artei Contemporane / Bastionul Theresia, Timișoara

ȘAPTE ARTIȘTI DIN 6 G

Text de / Text by
ROBERT ȘERBAN

Nu știu alte orașe cum sunt, dar Timișoara pare cam încordată și încruntată în cursa ei spre adjudecarea titlului de Capitală Culturală Europeană a anului 2021. Râdem, glumim, dar nu cu chestiuni de viață și de moarte citadină! Or, competiția în care orașul tăiat de râul Bega este angrenat e privită, din Piața Victoriei (fostă Operei), ca fiind una cu o miză fenomenală. Nu că n-ar fi așa, dar poate că nițică detașare nu ar strica; fie și numai pentru ca perspectiva să fie mai generoasă. Mai ales că sunt destule lucruri ce se cer văzute de la oareșce distanță ca să fie înțelese mai corect și, când e cazul, rezolvate. Iar Timișoara culturală chiar are o serie de probleme ce trebuie rezolvate. Urgent, unele. Altfel, de exemplu, o instituție cu numele Muzeul Temporar al Artei Contemporane pare o glumă englezească într-o urbe bănățeană. Cum adică... temporar? Păi, ori e muzeu, ori e o lucrare de Perjovschi. Vorbesc serios: mai multe persoane m-au întrebat – bănuind, nu știu de ce, că am răspunsul corect la mine – dacă MTAC este chiar ce... scrie, ori e o poantă.

pagina alăturată
Cristian Sida, *Noli me tangere*, 2014. Acrylic / quarz sand on canvas, 150 x 240 cm

dreapta
Dan Vişovan, *Efect, strop de apă*, 2014. Welded iron sculpture, 90 x 90 x 15 cm

Muzeul Temporar al Artei Contemporane există și s-a deschis într-o marți, pe 6 octombrie 2015, grație lui Călin Petcana, managerul Galeriei Calpe. Și, da, e temporar, întrucât, din câte spune dl Petcana, numai o minune va face ca acesta să nu se închidă în maximum jumătate de an. Ca și galeria pe care o conduce și care e perete în perete cu muzeul. Ambele, în partea dreaptă a Bastionului Therezia, „secvență" din Cetatea Timișoarei rămasă nedărâmată și restaurată, acum câțiva ani, cu bani serioși și europeni, care ar fi trebuit să fie *dedicată* culturii. Și, să recunoaștem, este, cu câteva excepții acceptabile în... ansamblu. Excepțiile fiind un magazin de vinuri, două cafenele, vreo trei-patru restaurante, o discotecă, un magazin de mobilă. În rest, cultură pură. Doar că în urmă cu ceva timp, Consiliul Local a modificat, prin vot democratic, chiria la cultură. Mai exact, la arta vizuală. Deși în contractul inițial era prevăzută o sumă, acceptabilă. Cifra s-a schimbat în timpul derulării (așa se zice!) contractului. Pare că nu e onest să faci asta, dar este, spune instanța, legal. Iar dl Petcana a pierdut în instanță. Și a făcut recurs. Și așteaptă. Spațiul în care funcționează MTAC e sub același contract cu cel al Galeriei Calpe. Și e vorba de câteva sute de metri pătrați. Adică, de sume mari de bani, care nu prea pot fi achitate, fiindcă din privit lucrări de artă nu ies bani. Iar intrarea la MTAC era, cel puțin în ziua deschiderii, gratuită. Întrucât nu a găsit înțelegere la Consiliul Local și nu are cum să plătească atâta amar de bănet (la care se adaugă încălzirea și curentul electric), dl Călin Petcana a dat de înțeles că noua instituție culturală și contemporană este exact cum scrie pe ea: temporară.
Dar să vedem și partea plină a simezelor nou-născutului muzeu din Timișoara. Expoziția care l-a inaugurat se intitulează „*Six Generations for Timișoara*", sau, pe scurt, „*6G*", îi are curatori pe artista vizuală și profesoara universitară Dana Constantin și pe doctorul în arte vizuale Călin Petcana, iar ca expozanți pe Leon Vreme, Suzana Fântânariu, Călin Beloescu, Dana Constantin, Adriana Lucaciu, Cristian Sida, Dan Vișovan. Ce au dorit cei doi curatori cu acest cumul de generații, aflăm din textul-program ce le aparține și din care cităm: „Imaginile se nasc și dispar, însă ne permit să aruncăm o privire în trecut sau în viitor... Fără trecut, prezentul n-ar exista. Fără a înţelege trecutul, nu putem înţelege prezentul şi ne e imposibil să proiectăm viitorul. Întotdeauna ne situăm în tradiţie. Îi aparţinem mereu. Receptarea trecutului nu este pasivă. Valorificându-l activ în prezent şi pornind de la el, proiectăm viitorul. Ne situăm permanent în tensiunea dintre familiaritate şi alteritate, tensiunea între trecut şi prezent. Contemporaneitatea, prezentul cel mai actual, se caracterizează prin «extragerea» din prezent, prin situare într-un alt timp, prin distanțare. (...) Expoziția „*Six Generations for Timișoara*" unește tradiția și contemporaneitatea prin reprezentanții a șase generații de artiști timișoreni. Lucrările selectate îi prezintă în plinătatea timpului actual. Şi ne reprezintă."
Prin urmare, o istorie condensată și selectivă a artei postbelice timișorene, prin lucrările a șapte dintre reprezentanții ei.
Cel mai în vârstă este Leon Vreme (n. 1930), cu o vivacitate și creativitate ce nu par alterate de trecerea timpului.

Domnia Sa are în muzeu o serie de lucrări mici, de aceeași dimensiune, panotate una lângă alta, într-un șir în care identitatea fiecăreia se disipează în vecinătatea celorlalte. Fidel, parcă, dintotdeauna unui gestualism temperat, în care culoarea și semnul fie dialoghează, fie polemizează, pictorul Leon Vreme este unul dintre artiștii-reper nu doar pentru mai tinerii săi colegi de breaslă, ci și pentru cei care cred în vocație ca într-un autopropulsor al vieții.
Suzana Fântânariu (n. 1947) are o notorietate ce a depășit granițele țării, fiind invitată în străinătate, de-a lungul timpului, în numeroase expoziții personale ori de grup. Cu imaginația în continuă alertă, cu o operă prodigioasă, răsplătită cu premii și distincții de-a lungul și de-a latul României, graficiana timișoreană este reprezentată în expoziție cu lucrări din ciclul *Ambalaje pentru suflet*, care exprimă interesul atât pentru obiectul artistic, cât și pentru cromatica ce îi dă acestuia identitate.
Reprezentant important al Generației '80 din artele vizuale, Călin Beloescu (n. 1953) are pe simezele MTAC două lucrări în acrilic, unde rezultatele preocupărilor sale ce vizează tehnicile colajului, ale fragmentului, deconstrucției și reconstrucției generează, de data aceasta, „peisaje" citadine din care nu lipsesc aluziile culturale și nici alăturarea dintre vechi și nou, dintre acum și atunci.
Dana Constantin (n. 1962) a ales să expună, față în față, împărțind-o, parcă, în două, ziua de 12 IULIE, cum se intitulează lucrarea ce nu prin dimensiunea ei atrage, în primul rând, atenția, ci prin, mai degrabă, „muzicalitate optică" (cum inspirat a spus criticul Adrian Guță). Format din pânze pictate în tehnica straturilor, înguste și lungi, aparent monocrome, alăturate la dis-

deasupra
Adriana Lucaciu, *Întruchipare II / III / IV*, 1999. Mixed technique on canvas, 280 x 90 cm

tanțe egale una de alta, ansamblul Danei Constantin creează iluzia unei materialități compacte, dense, ca o claviatură de sub care se aude un murmur.
Adriana Lucaciu (n. 1965) este congeneră cu Dana Constantin, însă e interesată de exprimarea prin grafică, pe care o practică de ani buni cu subtilitate, rafinament și cu talent de desenator. Trei *Întrupări* au ales curatorii expoziției, tema fiind recurentă în creația doamnei Lucaciu încă de la sfârșitul anilor '90. De altfel, pânzele ce au „impregnate" pe ele trupuri ce par descărnate, dar, totodată, în curs de facere (trupuri ce se mișcă atunci când aerul atinge pânza) sunt datate 1999 și sunt, într-un fel, piese clasice în opera Adrianei Lucaciu.
Unul dintre cei mai în vogă artiști ai ultimilor ani, Cristian Sida (n. 1974) – cadru didactic la Facultatea de Arte și Design din Timișoara, după ce a fost student și prieten al lui Romul Nuțiu (apropiere pe care și-o asumă cu mândrie) –, expune patru lucrări din ciclul *Martorii* și dipticul *Noli me tangere*. Subiectul central al lucrărilor îl reprezintă personaje de factură expresionistă, emaciate, descompuse, dar, paradoxal, vivante, fiindcă pentru Sida culorile și relațiile ce se stabilesc între ele sunt cele care asigură unui tablou fluxurile vitale.
Cel mai tânăr artist muzeificat (temporar) este Dan Vișovan (n. 1988), sculptor care s-a remarcat chiar din primii ani ai studenției prin ingeniozitatea lucrărilor expuse în diferite contexte și spații. O siluetă supraponderală, creată din alipirea și apoi sudarea de fire de oțel, îi așteaptă pe vizitatori în fața intrării în MTAC; asta și fiindcă piesa îl are, evident, pe *vino-ncoa'*. O altă sculptură, tot din fire de oțel, dar de data asta „țesute", de forma unei ambarcațiuni (o posibilă arcă?), este înălțată pe una dintre simeze, sfidându-și ponderabilitatea și, implicit, naufragiul.

Nu vreau să anticipez ce se va întâmpla cu acest excelent spațiu expozițional. Totuși, trag nădejde că seriozitatea bănățeană ce impregnează locuitorii Timișoarei, indiferent unde s-au născut și au crescut ei, nu va da voie ca instituții culturale precum Galeria Calpe și Muzeul Temporar al Artei Contemporane să se închidă taman în perioada în care orașul vrea musai să-și adjudece titulatura de Capitală Culturală Europeană. Nu de alta, dar ne-am cam face de râs.

summary

What the two curators intended with this sum of generations, we find from their program-text we are quoting from: "the images are born and they vanish, but they allow us to glimpse into the past or the future...Without past, there would be no present. Without understanding the past, we cannot understand the present and we cannot project the future. We always place ourselves within tradition. We always belong to it. The reception of the past is not passive. By capitalizing on it in the present, and starting from it, we project the future. We permanently place ourselves in the tension between familiarity and otherness, between past and present. Contemporaneousness, the most up-to-date present, is characterized by the "extraction" from the present, a situation in another time, and distancing. (...) The exhibition *Six Generations for Timișoara* unites tradition and contemporaneousness through the representatives of six generations of Timisoara artists. The selected works present them in the ripeness of the present time. And they represent us." As such, a condensed and selective history of post-war art in Timisoara, through the works of seven of its representatives. I do not want to anticipate what will happen to this excellent exhibition space. However, I do hope that the seriousness that characterizes the residents of Timisoara, wherever they were born and raised, will not allow cultural institutions like the Calpe Gallery and the Temporary Museum of Contemporary Art to close at a time when the city aims to adjudicate the title of European Cultural Capital. We might make fools of ourselves otherwise.

CONFERINȚELE ART ENCOUNTERS LA MUZEUL DE ARTĂ DIN TIMIȘOARA

Text de / Text by
MARIUS CORNEA

În prima săptămână a bienalei de artă contemporană Timișoara Art Encounters, *Muzeul de Artă a găzduit o serie de conferințe susținute de curatori de la prestigioase instituții muzeale din New York, Londra, Paris, Torino și Zagreb, care au adus în atenția publicului diverse practici curatoriale, politici de cercetare, conservare, colectare și îmbogățire a patrimoniului muzeelor de artă contemporană, precum și modalități de valorificare a trecutului recent sau a prezentului trecut prin expoziții tematice.*

deasupra
Imagine de la conferințele Art Encounters, Muzeul de Artă din Timișoara
Foto: Adrian Bojenoiu

Snježana Pintarić a ilustrat istoria principalei instituții croate care gestionează prezentarea artelor vizuale publicului larg – Muzeul de Artă Contemporană din Zagreb – începând cu anul 1954, când a fost înființată Galeria de Artă Contemporană a orașului Zagreb în palatul Kulmer, care găzduia și Centrul de Fotografie, Film și Televiziune, din cauza lipsei de spațiu în Galeria de Artă Contemporană nefiind organizată o expoziție permanentă. Inaugurarea noului sediu al muzeului după planurile arhitectului Igor Franić în anul 2009 a dus la o regândire a discursului expozițional și a gamei de servicii muzeale ce gravitează în jurul expoziției permanente, care prezintă o selecție de peste 600 de lucrări din colecția de 12000 de piese.
Marcella Beccaria, Chief Curator la Castello di Rivoli din Torino, a prezentat exemplul unui monument istoric neterminat, abandonat și readus la viață în anul 1984 prin acordarea unei noi destinații: muzeu de artă contemporană. Castello di Rivoli, clădire cu valoare patrimonială și istorică sporită, a devenit un exemplu de bună practică pentru soluțiile de etalare a diverselor tendințe artistice din ultimele decenii prin intervenții minime în arhitectura barocă a spațiului.
Christian Rattemeyer, Curator of Drawings la MoMA New York și Karolina Ziebinska-Lewandowska, Curator of Photography la Centre Pompidou din Paris au oferit reflecții asupra unor expoziții de artă contemporană din Europa de Est și America de Sud care s-au adresat publicului american și francez.
Politica de achiziții dezvoltată de Tate Modern din Londra în ultimele decenii, cu ajutorul comisiilor regionale, a făcut obiectul intervențiilor celor două curatoare Frances Morris (Head of Collection and International Art) și Juliet Bingham (Curator of International Art). Artele vizuale din România de după cel de-al Doilea Război Mondial sunt reprezentate în colecția celebrei instituții britanice prin lucrările lui Paul Neagu, Geta Brătescu și Dan Perjovschi.
În cadrul conferințelor *Dialogurile Paul Neagu* din ultima săptămână a bienalei *Timișoara Art Encounters* au avut intervenții Lisa Le Feuve (Henry Moore Institute Leeds), Iolanda Costide (Paul Neagu Estate London), Matei Stîrcea-Crăciun (Academia Română) și Sorin Dumitrescu (Fundația Anastasia din București), Paul Neagu fiind prezent în expoziția *Șiruri secvențiale* printr-un număr relativ mare de lucrări din proprietatea Galeriei Ivan din București.

summary

The Art Encounters conferences held by curators Christian Rattemeyer (MoMA, New York), Frances Morrisa and Juliet Bingham (Tate Modern, Londra), Karolina Ziebinska-Lewandowska (Centre Pompidou, Paris), Marcella Beccaria (Castello di Rivoli/Torino) and Snježana Pintarić (The Zagreb Contemporary Art Museum) have brought to the public's attention various curatorial practices, research and conservation policies, as well as policies of collection and enriching the patrimony of the contemporary art museums. The conference interventions during the Paul Neagu Dialogs belonged to Lisa Le Feuve (Henry Moore Institute Leeds), Iolanda Costide (Paul Neagu Estate London), Matei Stîrcea-Crăciun (Romanian Academy), Sorin Dumitrescu (Bucharest) and Magda Radu (Bucharest).

Vlad Nancă, Souvenirs from Earth.
Curatoare: Liviana Dan. 1 – 31 octombrie 2015, Calina Gallery Contemporary Art Space.
Proiectul face parte din platforma The Installation Projects care se va desfășura la Galeria Calina între septembrie 2015 și aprilie 2016. Artiști: Iulia Toma, Vlad Nancă, Apparatus 22, Aurora Király

VLAD NANCĂ SOUVENIRS FROM EARTH

Text de / Text by
IOANA MANDEAL

Souvenirs from Earth, expoziția personală a lui Vlad Nancă, parte a platformei „The Installation Projects" a Galeriei Calina din Timișoara, constituie al doilea episod din seria de patru expoziții dedicate de curatoarea Liviana Dan problematizării formulelor instalației ca practică având anatomie spațială și discursivă distinctă.

Privirea retrospectivă – manifestă inclusiv la nivelul titlului – cu care Vlad Nancă operează deja de o vreme, pare să ne plaseze de această dată într-un scenariu postistoric al unui viitor anticipat, dar incert, din orizontul căruia un călător inocent se apleacă asupra rămășițelor cotidianului nostru cultural. „Ce ai lua cu tine într-o potențială translocare pe o Planetă 2.0?", se întreabă artistul, lansând premisa conceptuală a expoziției. Ce forme de viață (estetică) ar putea, astfel, găzdui un spațiu alternativ și ce tip de mărturie ar depune aceste expresii despre contemporaneitatea noastră relativă? Unde ne situăm în narațiunea istoriei, de unde venim și încotro ne îndreptăm?

Preluând un topos major al imaginarului modernității, *Souvenirs from Earth* descrie o ipoteză personală, în aceeași măsură în care propune un exercițiu speculativ, o enigmă de cercetare adresată unui posibil interpret / arheolog al viitorului. Pentru rezolvarea acestei multiple provocări este nevoie de autoritatea reflexivă a unui curator și de logica selectivă a unui colecționar aplicat – iar Nancă-artistul demonstrează ambele calități.

Spațiul (în sens extins) devine, astfel, pretext de studiu teoretic, material și arhitectural, în interiorul unui peisaj ficțional, fabricat în cheie astrală: nori, comete, nebuloase planetare coabitează cu decupaje din codul decorativ al Epocii de Aur și cu așteptările stranii și totodată familiare ale acelor făpturi cameleonice cu care artistul și-a obișnuit privitorii. Dezvăluind un interes crescut pentru elaborarea posibilităților sculpturii (ca formă, volum și relații de forță), Nancă urmărește din ce în ce mai atent moștenirea minimalismului, printr-un vocabular epurat, dar tonic, cât și o logică estetică cu ecouri pop, *mid-century modern* ori retrofuturiste. Condiția liminală și zona de intersecție devin cuvinte de ordine – fie că ne gândim la transfuzia de limbaje (desen-sculptură-obiect de design), ori la interacțiunea dintre spațialități (exterior-interior, public-domestic, natural-construit).

La fel ca în alte ocazii, întâlnirile urbane (acele „situații" estetice și sociale accidentale, după cum îi place lui Vlad Nancă să afime) sunt cele care generează trama și coagulează recuzita vizuală. Nancă-colecționarul se afirmă nu doar ca un iubitor de *ready-made*-uri, ci și ca un culegător de amprente citadine – urme culturale asimilate, digerate și mai apoi sintetizate printr-un transfer energetic, ce urmează mutația din limbajul producției de masă în cel al evenimentului estetic. Lejeritatea cu care transformă însemnele porții Observatorului astronomic din Timișoara într-un diptic astral se regăsește, astfel, în variațiuni și alunecări pe temă prin obiecte ce punctează – dinamic – intrarea galeriei și – discret – perimetrul acesteia. Traseul ne conduce de la grafismul unor desene spațiale metalice, aproape nediferențiate volumetric de suprafața lor portantă *(After the Observatory)*, la hibridizarea / complicarea lor în sculpturi funcționale *(Saturn Plant Stand, Comet Plant Stand)*, pentru ca spațiul expozițional să fie, în cele din urmă, luat în posesie de un vertij nebulos compus din arabescuri metalice, inserții de neon și ghivece cu flori *(Nebula)*.

Printre locatarii *Amintirilor de pe Terra* își fac loc, nu în ultimul rând, și alte două microinstalații în care recunoaștem aceeași logică recuperatoare a citatului, alături de vena documentară și drapajul teoretic subtil – nu lipsit de umor, reculegere și fină nostalgie – ce îi marchează demersul ultimelor prezențe expoziționale, de la *That '70s Show* (Galleria Boccanera, Trento, 2014-2015) la *From White Square to White Cube* (Alert Studio, București, 2015). Dacă din expoziția italiană alege să extragă o lucrare (*Crystal Palace*, rețeaua spectaculoasă de aplice din așa-numita „sticlă de cristal") și să recontextualizeze un fragment (unul din *Urșii polari* culeși cu meticulozitate ca ipostază simptomatică a „teribilei" arte decorative șaptezeciste), din expoziția bucureșteană Vlad Nancă preia un mecanism: un exercițiu de construcție a unei genealogii personale, distilate exemplar în instalația *Up and Down (display unit)*.

Arhiva de suveniruri, ce traversează rutina artistului deja de un timp, îl îndeamnă să reformuleze o practică actuală cu o istorie proprie, veche de câteva decenii bune – colecția ca formă de artă. Dispuse pe un soclu în trepte, varii obiecte ceramice găsite sau din arhive personale concurează la scrierea unui parcurs subiectiv al istoriei artei, în care progresia este percepută mai curând sinusoidal, reperele sunt mai curând subterane, iar timpii, ierarhiile, autorii și genurile mai curând relative. Artistul revizitează istoria selectiv, examinându-și propria practică și poziționare sub semnul unei interogații, la rândul ei apropriate: *Is It Art?*.

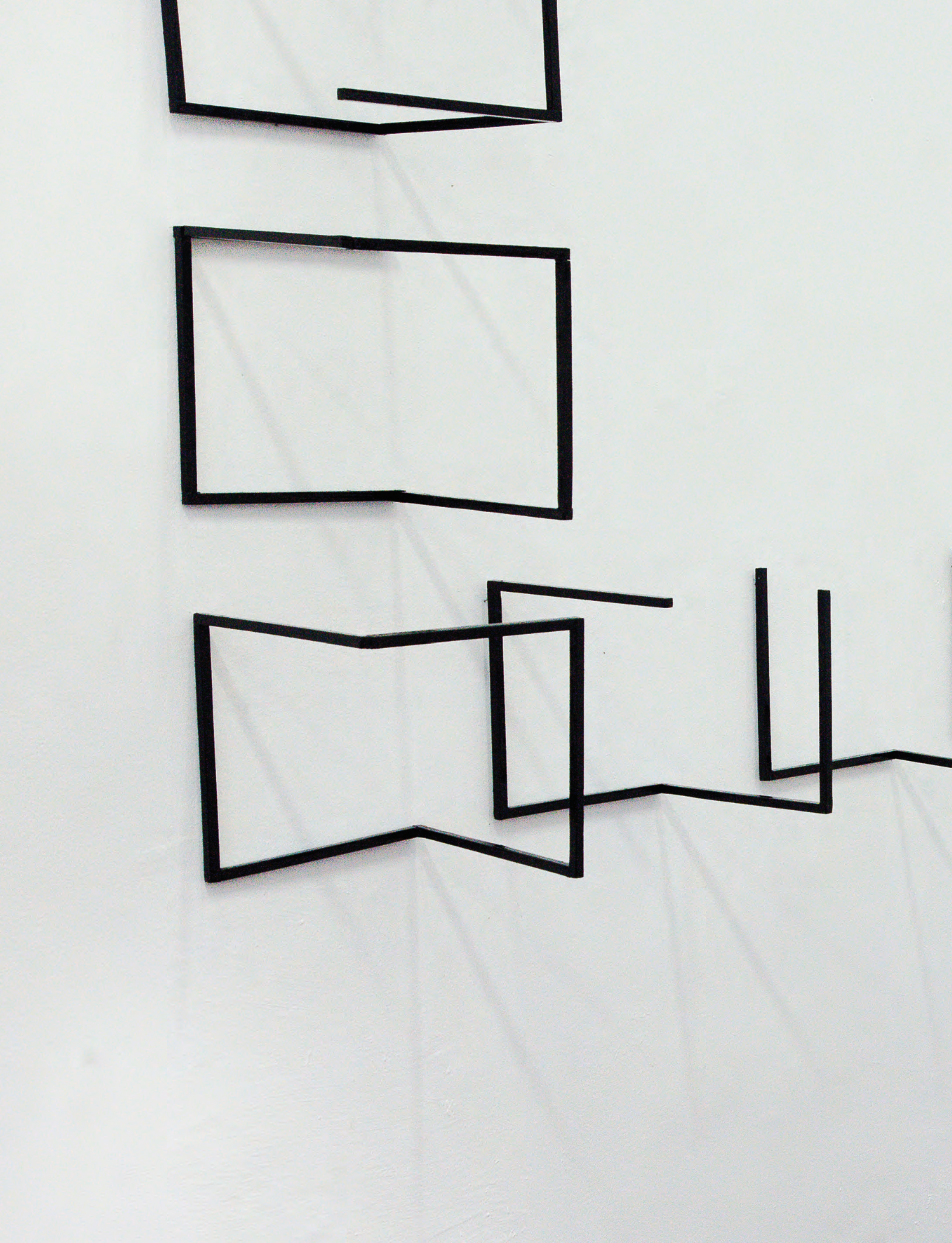
Întrebarea lansată de John Nilsen Laurvik în 1913 supraviețuieste în timp și planează ca un comentariu autoironic în spațiu, în vreme ce expoziția se transformă în peisaj (deloc surprinzător, aflăm că, în decursul ultimei luni, exponatele au înflorit), iar păcatele și virtuțile estetice ale modernității locale se confruntă nonșalant. Când unii încă se întreabă *is it art?*, Vlad zâmbește enigmatic.

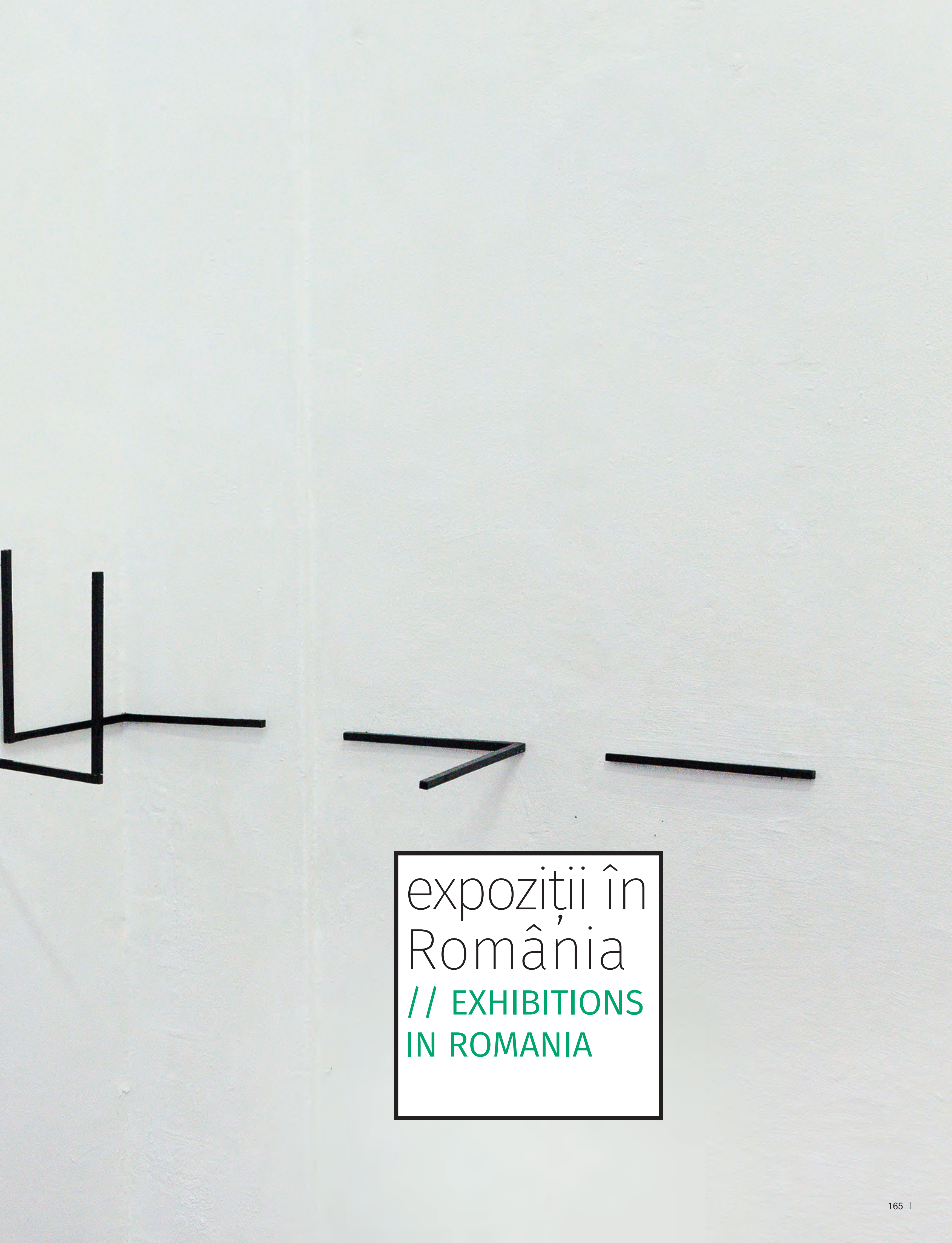
summary

Souvenirs from Earth, Vlad Nanca's personal exhibition, part of "The Installation Projects" platform of the Calina Gallery in Timisoara, is the second episode in the series of four shows devoted by curator Liviana Dan to the problematizing of the formulas of installation as practice with a distinctive spatial and dircourse anatomy. The retrospective look – manifest invluding at the level of the titles – that Vlad Nanca has already been operating for some time now, seems to place us this time in a post-historic scenario of an anticipated, yet uncertain, future, from whose horizon a candid traveller pores over the remains of our ultural present. "What would you take with you in a potential translocation on a 2.0 planet?," asks the artist, launching the conceptual premise of the exhibition. What forms of (aesthetic) life might an alternative space shelter and what type of testimony might threse expressions make about our relative contemporaneousness? Where are we placed in the narrative of history, where do we come from and where are we heading to?

deasupra
Vedere din expoziție. *Nebuloasa*, 2015, metal, neon, plante de interior

dedesubt
Sus și jos (modul), 2015, mixed media. Lucrări pe modul: *Ai Weiwei, Semințe de floarea-soarelui*, porțelan pictat manual, 2010; Alexandru Țipoia, *Purtătorul de vase*, 1963 *Urs polar*, porțelan, anii '70 (fragment din lucrarea *Recuperare*, 2010 – 2015, Vlad Nancă); *Patinator*, porțelan, anii '20; John Nilsen Laurvik, *IS IT ART?* publicație, 1913 (colecția Răzvan Bănescu); Radu Comșa, *Fără titlu*, foto ceramică, 2006





expoziții în România
// EXHIBITIONS IN ROMANIA

Pădurea Rotundă – Legături.
Artiști: Michele Bressan și Bogdan Gîrbovan, Hajnal Csibi,
Claudiu Cobilanschi, Krisztina Molnár, Flaviu Rogojan, Iulia Toma.
25 septembrie – 17 octombrie. Galeria Camera K'arte, Târgu Mureș

ARTICULĂRI SEMNIFICATIVE

Text de / Text by
EDITH LÁZÁR

Ideea de legătură cuprinde în mod simultan asocieri de semnificații și legături afective, oricare dintre cele două ar prevala. Din conglomeratul de sensuri posibile, ceea ce vedem este semnificativ în măsura în care ne aparține într-o formă sau alta. Expoziția Legături*, deschisă la galeria Camera K'ARTE din Târgu Mureș, reunește sub această dualitate proiectele artistice dezvoltate în cadrul Taberei de Artă de la Pădurea Rotundă, Reghin, desfășurată în perioada 10 – 16 august 2015. Ca „laborator” experimental, tabăra a propus un format deschis abordărilor și negocierilor personale ale artiștilor cu specificul local. Ideea de legătură oferă un cadru larg și permite proiectelor să articuleze perspective și conexiuni diferite în menținerea localității Reghin ca reper, aspect reliefat și de expunerea intersectată a lucrărilor în cadrul expoziției.*

deasupra
Flaviu Rogojan, *Aspecte*, 2015, Reghin, instalație dimensiuni variabile, print digital, rame, print 3D plastic ABS, lemn vopsit. Foto: Flaviu Rogojan
pagina alăturată
Michele Bressan / Bogdan Gîrbovan, *R.A.P.I. Oarba de Mureș. Căști Românești WWII. Tranșee*, 2015, Reghin, 50 x 40 cm, print digital. Foto: Flaviu Rogojan

pagina anterioară, coperta
Hajnal Csibi, *Legături*, 2015, Reghin, (detaliu) instalație, 12 module, 25 x 25 x 25 cm, lemn vopsit. Foto: Flaviu Rogojan

Expoziția preia titlul instalației realizate de artista Hajnal Csibi, o interpretare formală a relațiilor interumane și efemerității lor în raport cu locurile. Modulele din lemn, care amintesc de industriile de prelucrare a lemnului din Reghin, descompun geometriile unui cub și se joacă cu ideea de memorie a spațiului, accentuând atașamentul emoțional al artistei cu origini reghinene. Însă limbajul minimalist al instalației permite lucrării să funcționeze ca nexus, o cheie de interpretare și corelare a lucrărilor din expoziție, tocmai pentru că reflectă ideea de fragmentare, contradicție și multiplu de perspective.

Investigația documentar-arheologică a împrejurimilor Reghinului realizată de Michele Bressan și Bogdan Gîrbovan face parte din R.A.P.I. *(Romanian Archaeological Photography Index)*/ UNDERGROUND, proiectul prin care artiștii explorează relicve din timpul Războaielor Mondiale. Aceștia își propun să genereze noi puncte de referință, la intersecția dintre mediul înconjurător și spațiile istorice, studiind modul în care obiectele sunt integrate în natură. Abordarea artistic-performativă se desfășoară în trei etape: investigarea perimetrelor de lucru, localizarea și documentarea obiectelor *in situ*, decontextualizarea acestora într-un mediu controlat, abstractizând reprezentările obiective ale formei lor. Procesul arheologic și documentar consolidează totodată o critică a practicilor autohtone de comercializare a relicvelor. Proiectul suscită interes prin angajamentul său în ordinea cotidiană, menit să recupereze memoria locală și să discute rolul practicilor documentare într-o posibilă arheologie artistică a istoriei, însă rămâne de văzut în ce măsură locuitorii pot deveni conștienți de aceste fapte și în ce fel proiectul va reuși să evite „muzeificarea" cotidianului sau apropierea intruzivă a obiectelor, adeseori la limita practicilor căutătorilor de metale, în încercarea de constituire a unui index fotografic.

Lucrarea lui Flaviu Rogojan, *Aspecte*, surprinde prin ansamblul elaborat și design grafic. Seria apropriază elemente decorative și de design pe care artistul le-a regăsit în albumele colective muncitorești *Aspecte*, registre cu expozițiile de produs și activitățile conexe ale fabricii, care au putut fi consultate în cadrul expoziției. Construcția bazată pe conexiuni estetice, decontextualizare și rearanjarea repetată a scenografiei, urmată de fotografierea și arhivarea întregului proces, pune în discuție într-un mod voalat arhiva ca mijloc prin care istoria și formele de aducere aminte sunt acumulate, depozitate și recuperate. Expunerea formulează legătura dintre trecut și prezent din prisma a „ceea ce ar putea fi". Reajustând relația dintre arhivă și cotidian, scenografia lui Rogojan creează un dialog cu fotografiile lui Claudiu Cobilanschi. În *Clubul Copiilor*, Cobilanschi propune noi ordini afective, oricât de parțiale sau provizorii, apropiate vieții oamenilor obișnuiți, pe care artistul le reflectă în asocierea a două fotografii. Portretul băiatului de la clubul de navomodelaj și contrapunerea premiului Ecran Mureșean '79 plasează imaginile în contextul local, marcat de dezvoltarea industriei de prelucrare a lemnului. Subtil, asocierea aduce în discuție distincțiile meritorii ale perioadei comuniste, deferite accentului competițional actual, fără a miza însă pe nostalgie, ci pe expresivitate în negocierea valorilor pe care trecutul și prezentul le propun.

Iulia Toma continuă explorarea manufacturii femeilor în lucrarea video *Industria casnică textilă*, un comentariu asupra ierarhizării imaginii femeii și a rolului acesteia în producția de textile. Realizată la Muzeul Etnografic din Reghin, lucrarea expune controlul instituțional și manifestarea puterii patriarhale în instituții, discursuri și forme de cunoaștere. Ea denotă funcția culturii vizuale ca practică de normativizare a locului și rolului istoric și social al femeii.

Deși artista vizează perspectiva patriarhală care încă ghidează expunerile muzeografice, lucrarea nu poate fi detașată de specificul țesăturilor și al obiectelor, care o „localizează" în strânsă legătură cu zona Reghinului. Alături de instalația realizată de Hajnal Csibi, lucrarea Iuliei Toma rămâne o referință puternică în expoziție prin asocierile materiale cu specificul locului.

Pădurea Rotundă a Krisztinei Molnár, o cartografiere ludică a locației taberei, s-a integrat ușor datorită relațiilor pe care le trasează între universul local și trecerea timpului. Harta imaginară, marcată de o grafică monocromă, reunește elemente naturale inspirate de universul copilăriei într-o formulă sintetică ce reflectă capacitatea expresivă a unei practici adeseori subestimată, aceea a ilustrației.

Expoziția conturează legăturile vizuale și estetice pe care lucrările le construiesc, evidențiind elemente conexe ce stabilesc puncte de convergență între fotografie, grafism, stilizarea și asocierea persistentă a imaginilor cu memoria. Lucrările expuse pot fi privite ca mediatori între agendele artistice și memoriile colective, ele proiectează relații (istorice) variate și complexe, experiențe și fragmente identitare cu substrat reghinean. Prin reimaginarea obișnuințelor și accepțiunilor socioculturale din viața cotidiană a locuitorilor, ele angajează privitorul într-un act de reflecție asupra felului în care acestea pot fi negociate astăzi.

Ca referință artistică, Tabăra de Artă de la Pădurea Rotundă are potențialul de a depăși zona mureșeană, tocmai pentru că aduce laolaltă artiști locali și naționali, iar evenimentele organizate aici implică un public divers și un loc favorabil schimburilor sociale. Condiția rămâne abilitatea de a susține în continuare practici artistice ce contribuie în mod direct și angajat la crearea unor platforme de dialog și dezbatere pe care tabăra își propune să le realizeze.

summary

Liaisons brings together the work of seven artists and the projects they've developed during The Round Forest Art Camp. Suggesting that bonds that bind together are affective encounters that help to generate sense, the camp location functions as a common referent to all works. The subtle perceptive plays, on display at Camera K'ARTE gallery in Târgu Mureș, reflect personal investigations and connective bridges that tackle local socio-cultural constructs.

Trending Up: Super Contemporary Romanian Artists.
Artiști: Aitch, Ana Bănică, Mihai Barabancea, Zoltan Bela, Vlad Berte, Istvan Betuker, Dan Beudean, Lia Bira, Marius Bodea, Traian Boldea, Emanuel Borcescu, Mihaela Buhaev, Adrian Buzdugă, Mircea Cantor, Mimi Ciora, Andrei Ciubotaru, Daniel Comendant, Alina Constantin, Alexandra Constantinescu, Răzvan Cornici, Roberta Curcă, Cătălina Diaconescu, Eduard Felegeanu, Norbert Filep, Lucia Ghegu, Anna Godzina, Kadna, Kitră, Titi Ciocan, Virginia Lupu, Dan Măciucă, Alina Marinescu, Mădălina Matei, Alexandru Mirutziu, Gili Mocanu, Radu Mocanu, Răzvan Năstase, Newclear Fairy, Pisica Pătrată, Mircea Pop, Dan-Raul Pintea, Mircea Popescu, Adrian Preda, Lea Rasovszky, Saddo, Șerban Savu, Serebe, Larisa Sitar, Bianca Solymosi, Super Smooth Studio, Marga Udrescu, Cătălina Vasilescu, Mihai Zgondoiu.
Curatoare: Ioana Ciocan. Sesiunea de licitații 8 iulie 2015.
Program expozițional: 25 iunie – 7 iulie 2015 (Artmark), 8 iulie 2015 (Athénée Palace Hilton București).

TRENDING UP: SUPERCONTEMPORARY ROMANIAN ARTISTS

Text de / Text by
IGOR MOCANU

N-avem acest exercițiu în România, însă cred că e bine să vorbim puțin, din când în când, și despre cantitate în arta contemporană mai mult sau mai puțin emergentă, adică despre piață, bani și muncă. De curând a avut loc la Athénée Palace Hilton București un eveniment important pentru speranţele obsesionale refulate ale artei contemporane autohtone, sesiunea din 8 iulie 2015, orele 19,30, ale licitaţiei Artmark de artă supercontemporană pe val. Nu ştim dacă asta inaugurează un proiect cultural, fie el şi comercial, de lungă durată sau este numai un pariu experimental de vară postcaniculară al casei de licitaţii; cert e că expoziţia care a precedat licitaţia cu aproape trei săptămâni, intitulată Trending Up: Super Contemporary Romanian Artists, *s-a constituit într-un soi de compus concentrat organic ce acoperă în emulsie cam toate genurile, temele şi calibrele vizuale clasice existente la ora actuală pe scena locală în multă tehnică mixtă.*

dreapta
Radu Mocanu, *Romanian Traces*, [2013]. Carved tire, 50 x 50 x 15 cm, signed on the rear, Mocanu. Courtesy of Artmark

pagina alăturată
Mihai Zgondoiu, *We've Made It (Am înfrânt)*, [2015]. Stencil on wood, gold leaf, 30 x 70 x 3 cm, signed, titled and dated on the back, Zgondy, Am înfrânt, 2015. Courtesy of Artmark

Selecţia în forţă operată de curatoarea Ioana Ciocan a inclus pictură, sculptură, obiect, arte grafice, textile chiar, puţină fotografie şi multă pânză pictată, toate create de artişti activi acum, fie aceştia debutaţi anul trecut sau acum aproape două decenii, de la Mircea Cantor, Gili Mocanu şi Alexandru Ciubotariu, până la Lia Bira, Roberta Curcă, Răzvan Năstase ş.a., trecând prin Dan-Raul Pintea, Lea Rasovszky, Şerban Savu sau Larisa Sitar şi Traian Boldea. Un detaşament oarecum aparte îl formează ceea ce am putea defini drept street art pro domo, cu lucrări de şevalet sau cameră obscură reînscenate cu funcţie precisă pentru licitaţie şi semnate de nume cunoscute deja, precum Saddo, Kitră, Titi Ciocan, Serebe ori Kadna.

În ordinea descrescătoare a preţului de adjudecare, vânzările acoperă o plajă investiţională destul de laxă, de la *Babel Tower*, tripticul lui Traian Boldea, estimat la 6000-8000 EUR şi vândut cu 5500 EUR, cât şi *Afternoon at the office* (Orange), lucrarea lui Şerban Savu, estimată la 4000-6000 EUR şi adjudecată tot la 5500 EUR; până la porţelanurile *Blue Crane* şi *White Crane* ale Alinei Constantin, *Pink Fox* a artistei Newclear Fairy (autoarea *Poneiului Roz*, între altele), estimate la 100-200 EUR şi vândute cu 100 EUR. S-au mai adjudecat lucrări cu 3000 EUR (Saddo), 2300 EUR (Gili Mocanu), 2000 EUR (Saddo, Larisa Sitar), 1200 EUR (Adrian Preda), 1000 EUR (Ana Bănică), 900 EUR (Saddo), 800 EUR (Adrian Buzdugă), 700 EUR (Alexandra Constantinescu), 600 EUR (Norbert Filep, Lea Rasovszky), 500 EUR (Marga Udrescu), 450 EUR (Mădălina Matei, Aitch, Radu Mocanu), 400 EUR (Newclear Fairy), 350 EUR (Marius Bodea, Marga Udrescu, Super Smooth Studio / Mimi Ciora, Mircea Popescu), 250 EUR (Serebe, Kadna, Kitră, Lucia Ghegu), 200 EUR (Mihaela Buhaev, Răzvan Cornici, Pisica Pătrată, Mimi Ciora), 180 EUR (Alexandru Mirutziu), 150 EUR (Mircea Pop, Lia Bira, Virginia Lupu).

Pe de altă parte, Mircea Cantor, Mihai Zgondoiu, Zoltan Bela, Mihai Barabancea, Dan-Raul Pintea, Dan Beudean şi încă vreo cincisprezece artişti n-au vândut nimic, decât, poate, puţin capital simbolic şi nişte imagine.

După cum se poate lesne vedea în acest succint mendeleev, valoarea financiară nu se suprapune întotdeauna perfect peste valoarea estetică atribuită de istoria artelor vizuale contemporane lucrărilor – dimpotrivă, concluziile şi implicaţiile cu iz statistic pot deveni de la un punct încolo extrem de sugestive. Printre acestea, timid însă relevant se profilează portretul afectiv şi politic al colecţionarului contemporan de artă contemporană românească: este mai mult decât evident că o mare parte dintre aceştia/acestea iubesc şi investesc în arta contemporană cu funcţie (preponderent) decorativă (chiar dacă lucrările achiziționate nu şi-au propus în mod direct această funcţie), îi interesează mai puţin tema lucrării, iar atunci când îi interesează, o preferă pe cea racolată în principal din bestiarul religios ori cel puţin escatologic, apoi imediat după acesta, din imaginarul corporate, au fantezii abstracte sau mitologice, cochetează cu anticomunismul postcomunist ori cu dragostea, dorul şi folclorul.

Te şi întrebi, la un moment dat, ce-o fi fost în capul lui Zgondoiu de-a venit la licitaţie cu antiportretul stencil al Angelei Merkel, subtitrat cu fontul roşu-sângeriu inconfundabil al pahidermului Coca-Cola, reiterat şi pe cealaltă lucrare, un gărduleţ de lemn pe care scrie „am înfrânt”? La ce s-a gândit Zoltan Bela, când a adus mineriadele în licitaţie, Lea Rasovszky, când l-a sanctificat pe Adi Minune; sau Radu Mocanu, când lângă capodopera binecunoscută, *Romanian Traces*, cauciucul de autoturism ce lasă urme de broderie de ie românească pe asfalt (adjudecat cu 450 EUR amărâţi), a adăugat şi o invitaţie în ulei pe pânză, cică Have a Coke (III), cu soldaţi pe baricade şi cocktailuri molotov? Căci, dacă mai era cazul de precizat, colecţionarul contemporan bea cola, subscrie la politicile externe de austeritate ale Germaniei, consideră că grecii sunt săraci fiindcă nu muncesc şi sunt leneşi, mai consideră că orice imagine a mineriadelor trebuie să diabolizeze minerii şi, evident, condamnă manelele fiindcă este antirroma din principiu, aşa cum e progerman, tot din principiu.

Tot oarecum evident este şi *trending-up*-ul artei contemporane, cel puţin judecând după selecţia operată de colecţionari, de data asta, nu de curatoare: arta trebuie să decoreze frumos şi nu să discute problemele grave ale zilei de mâine. Nu e vorba acum de acel decorativism clasic, atribuit prin prejudecată unor arte rău-famate precum ceramica-sticla-metalul, ci de design imobiliar şi decoraţiuni interioare în cel mai nud sens al clasei creative. Vestea bună e că acest *trend* local se înscrie perfect în logica globală a târgurilor de artă contemporană. Şi-acolo se cumpără cu eficacitate aceleaşi tehnici, cu aceleaşi teme care se prefac că muşcă, în timp ce subiectele care muşcă de-adevăratelea sunt exilate prin sateliţii târgurilor-satelit. Cealaltă veste bună e, de fapt, o întrebare: putem vedea acum, în mod transparent, manifestările cantitative ale artei ce vor influenţa istoria calităţii pe care o scriu şi o profesează istoricii artelor vizuale contemporane?

Altfel spus, ştiind că ceea ce se scrie despre artă poate influenţa direct modul cum se vinde aceeaşi artă, întrebarea pe care ne-o prilejuieşte acum licitaţia din 8 iulie 2015 este exact pe dos: poate modul în care se vinde arta contemporană să influenţeze ceea ce se scrie despre aceasta în naraţiunea globală a istoriei artei de mâine? Însă indiferent de cum răspundem acum ori poimâine la această întrebare, efortul intruziv, curajul şi o oarecare inconştienţă salutabilă ale Ioanei Ciocan trebuie subliniate cu roşu.

summary

Athénée Palace Hilton Bucharest has recently hosted an important event for the obsessively repressed hopes of the local contemporary art scene, the Artmark super contemporary and trendy art auction called *Trending Up: Super Contemporary Romanian Artists*, composed of a concentration of all genres, themes and classic visual calibers with a lot of mixed media. The strong selection by curator Ioana Ciocan included painting, sculpture, objects, graphic art, textiles even, a bit of photography and a lot of painted canvases, all by presently active artists that had either just started out or have been working for over two decades, from Mircea Cantor, Gili Mocanu and Alexandru Ciubotariu, to Lia Bira, Roberta Curcă, Răzvan Năstase and so on, with names such as Dan-Raul Pintea, Lea Rasovszky, Şerban Savu or Larisa Sitar and Traian Boldea. A special part of the auction was what I defined to be as *street art pro domo* with obscure easel paintings repurposed as auction pieces that were signed by famous names like Saddo, Kitră, Titi Ciocan, Serebe or Kadna.

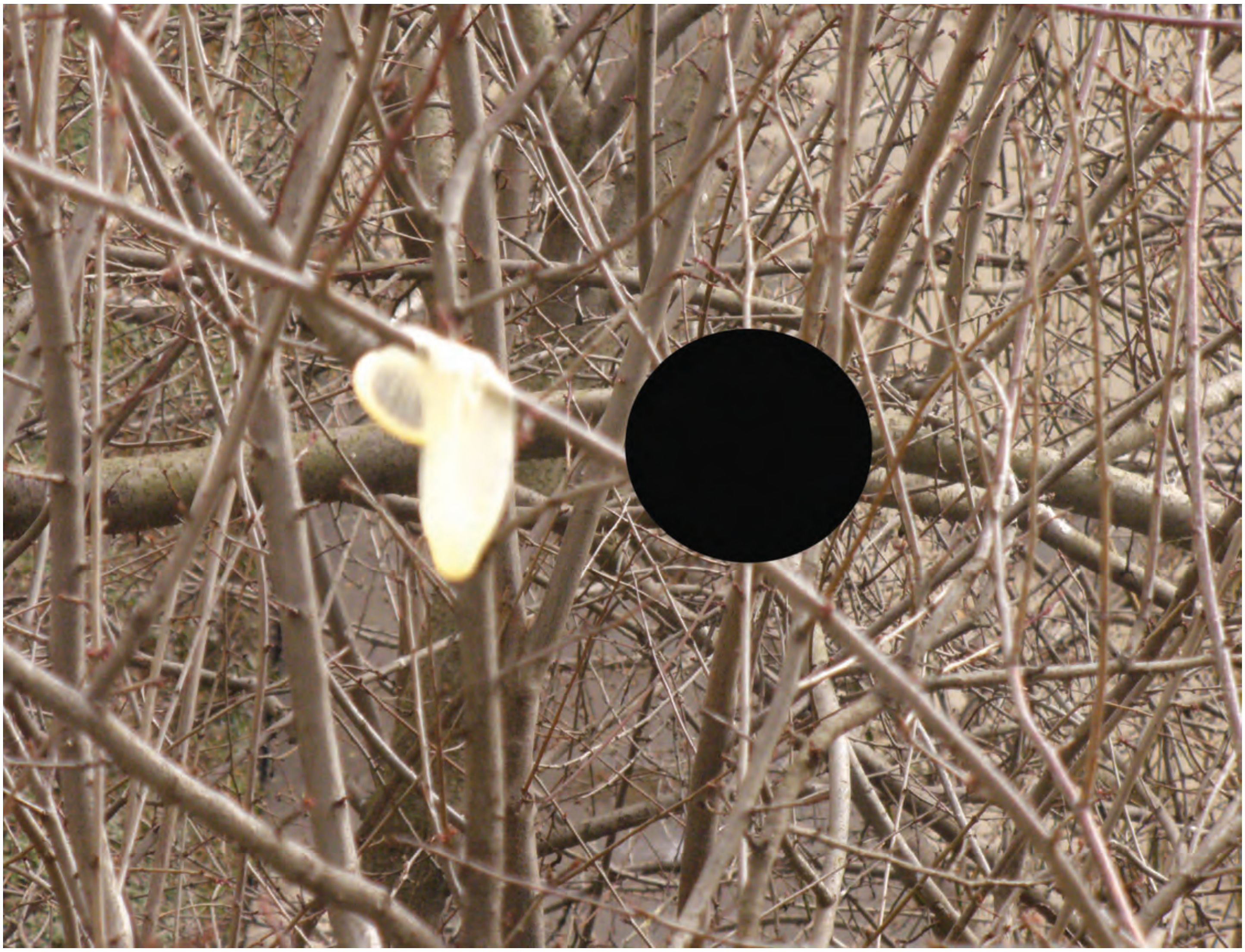
1+1=? – PUZZLE CULTURAL

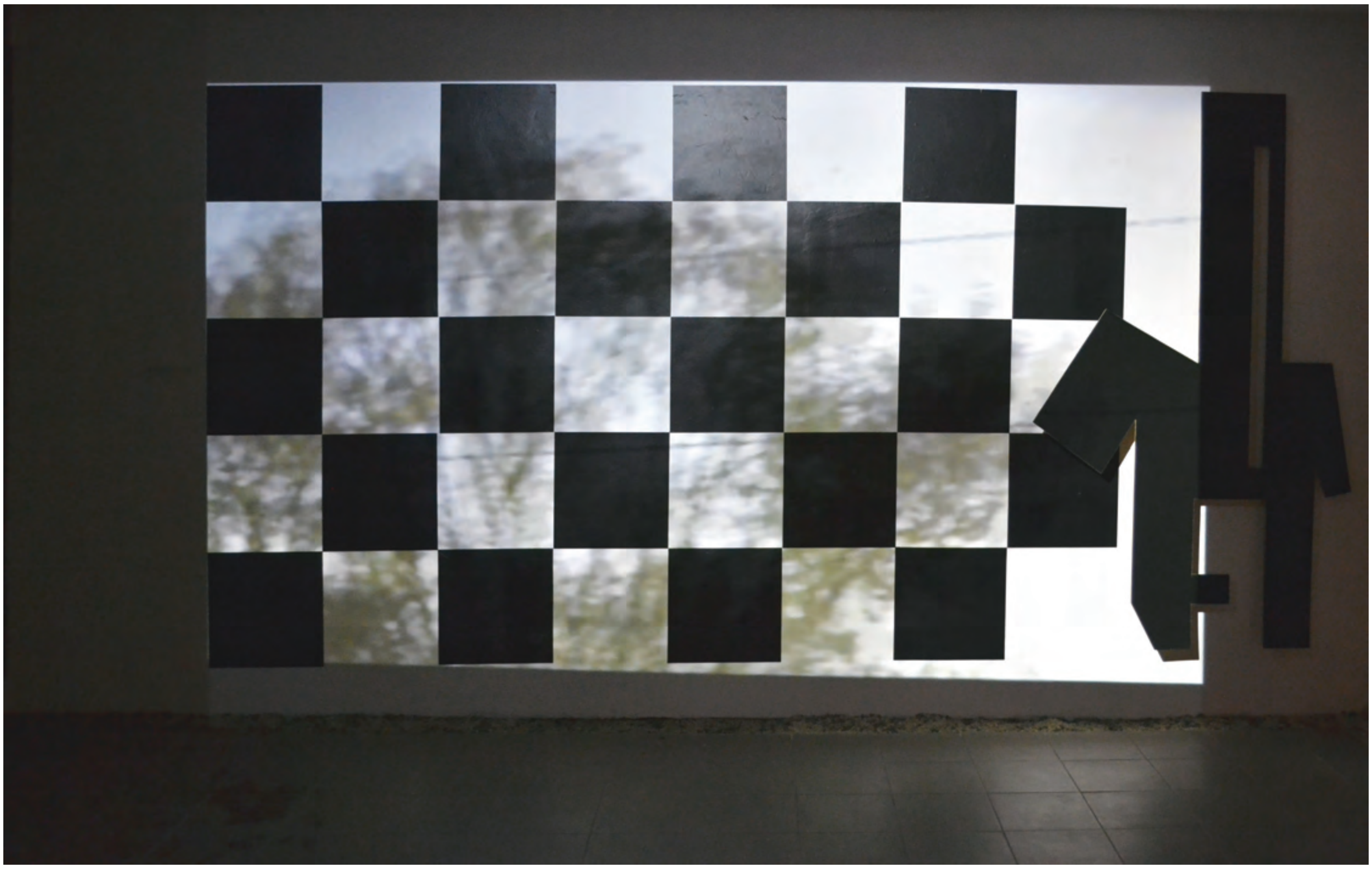
Text de / Text by
IRÉNE KÁNYÁDI

Titlul expoziţiei s-a născut din suprapunerea teoriei rendez-vous-*ului artistic şi a formulei 1+1=3, potrivit căreia, din alăturarea a două imagini rezultă o a treia semnificaţie. Urmând logica rendez-vous-ului, imaginile găsite pot trece, la fiecare întâlnire, printr-un proces de reevaluare, iar acest dinamism continuu ne face să ne întrebăm: 1+1=? Această alăturare a imaginilor duce nu la o simplă însumare, ci la apariţia unui nou conţinut.*

deasupra
László Ujvárossy, *Acţiune după Viktor Pivovarov* din seria *Sacralizators* (No.7, *Sacralizator* for Watching Television Programs, 1979), (2014), cprint, 70x50 cm. Photo: Gyongyi U. Kerekes
László Ujvárossy, *Acţiune după Viktor Pivovarov* din seria *Sacralizators*, (No. 18, *Sacralizator* for a Dissertation Defense, 1979) (2014), cprint, 70x50 cm, Photo: Gyongyi U. Kerekes
László Ujvárossy, *Acţiune după Viktor Pivovarov* din seria *Sacralizators*, (No. 17 *Sacralizator* for Standing in Line, 1979) (2014), cprint, 70x50 cm. Photo: Gyongyi U. Kerekes

Lucrările expuse se grupează în jurul a trei mari tematici, însă nu putem vorbi de o delimitare tranşantă între acestea, deoarece una derivă din cealaltă. Sunt fragmente biografice şi identitare ale lui László Ujvárossy. De aceea materialul expoziţiei trebuie privit ca un tot unitar, lucrările nu pot fi scoase din context şi interpretate ca piese de sine stătătoare. Cele trei tematici în jurul cărora se organizează lucrările sunt: politicul (absurdul relaţiei dintre artist, individ şi putere), memoria-amnezia şi semnificaţia artistică ce rezultă ca efect al acestora, a treia fiind problema reciclării kitschului, ca rit terapeutic al amneziei culturale.
Stilul şi tehnica lucrărilor expuse sunt variate: fotografii, instalaţii, animaţii, reproduceri, linogravuri etc. Această varietate evidenţiază sensibilitatea, deschiderea, dinamismul artistului. Fotodocumentele, instalaţiile aflate în prima sală se constituie într-o unitate coerentă. Fotografiile documentează dialogul cu marile personaje din istoria artei, constituie puzzle-ul cultural propriu-zis. Aceste imagini s-au născut din asocieri cromatice, asocieri ale sentimentelor, ale formelor. Lângă ele se află reproducerile lucrărilor originale, ale lucrărilor cu care Ujvárossy întreţine un dialog cultural, cel al rememorării. Parafrazându-l pe Sol LeWitt, potrivit căruia diferiţi oameni vor da o interpretare diferită aceloraşi lucruri, piesele puzzle-ului cultural îi îndeamnă pe vizitatorii expoziţiei la dialog, la o participare activă.
Această colecţie de fotografii este o contribuţie la istoria artei şi capătă semnificaţie pentru spectator. Regăsim în temele abordate nume emblematice din istoria artei, precum Nobuyoshi Araki, John Baldessari, Christo, Miklós Erdély, Urs Fisher, Antoni Tapies, Giuseppe Penone, Gerhard Richter şi alţii. În aceste imagini, autorul a ales, în locul unor perspective fixe, libertatea unui mediu cu dinamică fragmentată: montaj şi *ready-made*.
Esenţa lucrărilor expuse nu rezidă în materialitatea lor, ci se constituie în mintea artistului şi a privitorului. Transcend spectatorul experienţei senzoriale din care s-au născut (asocieri de sentimente, olfactive, cromatice) şi, re-generându-le în mintea spectatorului, deschid calea unor noi asocieri. Literele instalaţiei (cu negrul lor în contrast cromatic cu fotografiile) îndeamnă spectatorul să continue dialogul ce ţine de istoria artei, iniţiat de artist. Dialogul se bazează pe un altfel de mecanism asociativ: nu unul vizual, ci al rememorării. Caracterul conceptual al acestor litere este şi mai accentuat decât cel al fotografiilor expuse. Literele aşezate în spaţiu depăşesc întru totul experienţa vizuală directă, cu atât mai mult cu cât spectatorul este nevoit să pătrundă între ele pentru a ajunge la fotografiile expuse pe pereţi. Singurul punct de sprijin pentru spectator este o literă, o iniţială în funcţie de care decide ca, de exemplu, la litera W să-l aleagă pe Andy Warhol sau pe Willem de Kooning sau oricare alt artist cu care să poarte un dialog imaginar. În acest fel, se naşte opera gândită. Statement-urile afişate pe pereţi definesc regulile de joc cu literele instalaţiei.
Trecând de prima sală, vedem reproducerea instalaţiei *Masa fertilităţii*, iar în faţa acesteia rulează pe un monitor animaţia *Fertilitatea*. Motivele din aceste lucrări se leagă organic de desenele de copii aflate în spaţiul expoziţional de la subsol. Cele treizeci de desene de copii (1980–1988) au luat naştere la Școala Ajutătoare din Oradea, unde artistul experimenta efectul exerciţiilor vizuale asupra copiilor cu deficienţe mentale. În timp ce piesele din seria puzzle-ului cultural se bazează pe asocierile şi trăirile subiective, desenele de copii şi motivele fertilităţii s-au născut din sferele colectivului, ale iraţionalului şi magicului.
În desenele de copii suntem martori ai formării unei semnificaţii al cărei punct de pornire sunt instinctul, subconştientul sau bolile psohosomatice. Potrivit lui Jung, psihanaliza are un nucleu raţional care ţine mai degrabă de sfera mitic-arhaică, decât de experienţele personale. „După Freud, acest nucleu raţional îşi dobândeşte sensul doar dacă ajunge să aibă un rol fondator de semnificaţie în procesele cognitive ce au loc în viaţa unui om", spune filozoful László Tengelyi. Prin actul de a duce desenele de copii într-un spaţiu expoziţional – extrăgând acest „nucleu raţional" din sfera mitic-arhaică – László Ujvárossy săvârşeşte un rit artistic fondator de semnificaţie.
În lucrările sale din seria reciclarea kitschului (1984–1994), artistul parcurge în sens invers drumul ritului creator. Prin faptul că pictează peste ele şi le aşază în alt context, readuce simbolurile kitsch contemporane (cerbul, lebăda, fotografiile de familie retuşate etc.) la rădăcinile cultului vieţii, la dimensiunea mistică, la magie şi simboluri primare. Scoate din sfera pieirii obiectele găsite. De exemplu, în lucrările intitulate *Trăiască şi înflorească – slogan* fragmentele de litere ale lozincilor „Epocii Ceauşescu" apar în hârtia manuală parcă trecute prin focul purificator al creaţiei artistice. Pe această hârtie manuală sunt aşezate fotografiile de familie retuşate, din care emană legăturile familiale superficiale, degradate la nivelul sentimentalismelor. Literele-fragment metamorfozate ale lozincilor evidenţiază absurdul sentimentalismului la nivelul familiei, cât și al societăţii; prin acesta artistul se angajează şi în purificarea kitschului politic. Absurdul banalităţii şi al sentimentalismului superficial se regăseşte şi în animaţia *În paradis*, cât și în lucrarea *Doresc o viziune mai flexibilă asupra bibelourilor. Scaunul generator de memorii* s-a născut în amintirea lui Joseph Beuys, care, la rândul lui, foloseşte simbolurile mitologiei colective (untură,





pâslă, lapte, miere), amintirea magică şi transferul de energie având un rol foarte important în lucrările acestuia.
Parafrazele autoportretelor lui Victor Pivovarov pot fi catalogate printre lucrările cu caracter politic ale lui László Ujvárossy; din punct de vedere tehnic, acestea aparţin seriei de puzzle cultural. Putem vedea în aceste parafrazări ale autoportretelor lui Pivovarov o autodocumentare a artistului în confruntarea sa cu absurdul puterii politice. Aceste lucrări cuprind o perioadă largă, *Autoportretul dinainte de defilare* fiind realizat în 1983, iar *Pomelo* în 2013. Indiferent de timp, absurdul situaţiei persistă, ne sugerează aceste lucrări. Acelaşi mesaj îl susţine şi animaţia *Cântarea României*.
Parcurgând sălile spaţiului expoziţional, în ultima sală din subsol vizitatorul se găseşte faţă în faţă cu o tablă de şah de 4/4 pătrate. Aceasta este tabla de şah a vieţii – parcurgând-o, vom călca inevitabil pătrate albe şi negre. Pe tablă apare o singură piesă, calul, psihopompul. Această fiinţă ajută în avansare, în depăşire, are un rol de conducător al sufletului. Nu judecă, doar arată calea. Pe tabla de şah se derulează cadrele unui film: filmul unei *Călătorii* în care spectatorul vede trecând neîncetat norii şi cablurile electrice şi aude zăngănitul roţilor. Această lucrare este cea care unifică materialul expoziţiei. În ea, fragmentele conştientului şi ale subconştientului, ale raţionalului şi aleatorului, ale subiectivului şi ale mitului colectiv se coagulează într-o unitate coerentă a poveştii vieţii. // Traducere din maghiară de RÓBERT LUKÁCS

deasupra
László Ujvárossy, din ciclul *Puzzle cultural* - detaliu din instalaţie, Galeria MAGMA, Sf. Gheorghe, 2015. Photo: László Ujvárossy

pagina alăturată
László Ujvárossy, din ciclul *Puzzle cultural – Capriccio de cartier* (John Baldessari), 50 x 65 cm, cprint, 2014. Photo: László Ujvárossy
László Ujvárossy, *Călătorul* – video instalaţie, 200 x 400 x 15 cm, video, 1988 – 2015. Photo: László Ujvárossy

summary

The title of the exhibition was born from the overlapping of the theory of the artistic *rendez-vous* and the 1+1=3 formula, according to which the joining of two images brings forth a third signification. Following the logic of the *rendez-vous*, the found images can undergo, upon each meeting, a process of re-evaluation and this ongoing dynamism prompts one to ask: 1+1=? This joining of images does not lead to a simple addition, but to the emergence of a new content. The works on display are grouped around three major topics, but we cannot speak of a clear-cut delimitation between them, because one derives from the other. These are the biographical and identity fragments by László Ujvárossy. Therefore, the material of the exhibition should be considered as a unitary whole and the works cannot be removed from their context and interpreted as self-standing items. The three topics around which the works are organized are: politics (the absurd of the relationship between the individual/the artist and the powers-that-be), memory-amnesia and the artistic signification resulting as the effect of the latter, with the third, the issue of recycling the Kitsch, as a therapeutic ritual of cultural amnesia.

Muzeul Dansului Modern și Contemporan.
Coregrafi: Lizica Codreanu, Stere Popescu, Leria Nicky-Cucu, Floria Capsali, Miriam Răducanu, Vera Proca-Ciortea, Elena Penescu-Liciu, Lisette Verea, Esther Magyar, Contemp, Marginalii.
Curator: Igor Mocanu. Asistentă curator: Corina Cimpoieru. Design: Daria Vlad.
5 – 7 iunie 2015. Centrul Naţional al Dansului Bucureşti, Sala „Stere Popescu"

MUZEUL DANSULUI MODERN ȘI CONTEMPORAN

Text de / Text by
VALENTINA IANCU

Muzeul Dansului Modern şi Contemporan *este primul proiect expoziţional care propune publicului fragmente de memorie vizuală cu scopul precis de a crea un context potrivit pentru cercetarea istoriei dansului autohton. Între o instituţie muzeală în sensul canonic al termenului şi instituţia concept propusă de Igor Mocanu la CNDB există prăpastia multiplelor absenţe din spaţiul cultural românesc: structuri instituţionale, cercetători, arhive etc. „Muzeul Dansului... se află undeva la jumătatea distanței dintre constituirea unei arhive consultabile și citabile prin apelul și referința la un index comun acceptat și schițarea unei eboșe pentru încheierea unei viitoare operațiuni istoriografice cu scrierea propriu-zisă a istoriei dansului."*

„Pentru ca arătarea mesianică la faţă a unui astfel de istoric și convocarea acestuia de a scrie istoria dansului să fie posibile, există cel puţin o condiţie necesară: să avem instituţii de formare în acest sens. Titlul expoziţiei curente își propune astfel alertarea publică privind absenţa unor astfel de instituţii semiotice de formare oficială sau informală.” (Igor Mocanu).

Ieşind din expoziţie, dacă prima întrebare, firească, vizează explicit politicile culturale şi dezinteresul oficialilor, cea de-a doua ar trebui să zguduie confortul instituţiilor artistice muzeale, care se complac într-un discurs prăfuit şi limitat despre arte, validând exclusiv aşa-zisul segment „plastic” al creaţiei vizuale. Nu voi folosi comparaţiile cu proiecte muzeale internaţionale de recuperare a dansului, consider că „puterea exemplului” este doar o formă de eschivare şi deturnare a atenţiei de la subiectul actual. Cu aproape o jumătate de secol întârziere faţă de iniţiative recuperatorii similare din alte spaţii geografice, sub coordonarea lui Igor Mocanu, Centrul Naţional al Dansului Bucureşti a demarat un proiect amplu de cercetare, arhivare şi scriere a istoriei dansului modern şi contemporan autohton. Sper ca eforturile acestei instituţii să fie susţinute şi facilitate de alte instituţii ale aceluiaşi stat, dedicate și ele cercetării şi promovării artelor vizuale.

Muzeul Dansului... de la CNDB deschide simbolic un drum, oferind totodată o fascinantă incursiune în captivantul univers vizual al coregrafiilor secolului XX. Am revăzut la Muzeul Dansului, fragmente din „Studioul artele plastice şi dansul”, iniţiat de Liana Tugearu în 1985 la Muzeul de Artă al RSR. Studioul a funcţionat doi ani, reprezentând în cadrul muzeal rezultatele unei cercetări paralele, realizate în colaborare de un coregraf şi un istoric de artă. Experimentul constituie un precedent favorabil includerii dansului în cercetarea muzeală.

Selecţia expusă în cadrul *Muzeului Dansului...* oferă un circuit vizual concis printre reperele canonice ale coregrafiei autohtone, nume centrale pentru un viitor proiect istoriografic. Dansul este în esenţă efemer şi irepetabil, motiv pentru care încercările de arhivare se confruntă în primul rând cu subiectiva selecţie de fragmente memorate prin intermediul altor mijloace de expresie vizuală (foto-video, spre exemplu), cel mai adesea fade comparativ cu experienţa directă. În trecerea de la memorie la istorie este diminuată considerabil cantitatea de informaţie vizuală sau emoţională cuprinsă în actul performativ. Noua alteritate a dansului transformat în artă multimedia, cu semnificativă valoare documentară, are şi nenumărate valori artistice.

„*Muzeul dansului...* nu este numai istoria coregrafiei româneşti, ridicată pe un piedestal instituţional şi canonic, binemeritat de altfel, ci mai curând un demers elogios adus culturii arhivei, aşa cum a fost impusă aceasta la mijlocul anilor ’70 de către artiştii vizuali performeri occidentali, căci tratează despre dans în aceeaşi măsură în care se constituie ca fetiş tegumentar al documentului, ca tactică a mărturiei vizuale în mişcare şi a învierii tradiţiei orale.” (Igor Mocanu) Performanceul, perisabil prin natura sa, este supus alterităţii prin reducerea la medii documentare ca fotografia sau filmul.

În expoziţia de la CNDB, fascinată de informaţiile vizuale inedite, am uitat câteva ore de problemele care aruncă, nejustificat, coregrafia la periferia artelor vizuale. Întinsă cronologic pe parcursul unui secol, expoziţia reuneşte numele iconice care au marcat ruptura dansului clasic de cel modern şi contemporan. Intenţia împlinită a proiectului a fost punctarea unor teme-cheie pentru înţelegerea mecanismelor dansului şi schiţarea unei cronologii a experimentelor care au transformat radical şi ireversibil coregrafia contemporană. Interbelicul este reprezentat prin fotografii, costume, film documentar, film coregrafic

aceste pagini şi următoarea
Imagini din expoziția *Muzeul Dansului Modern și Contemporan*. Coregrafi: Lizica Codreanu, Stere Popescu, Leria Nicky-Cucu, Floria Capsali, Miriam Răducanu, Vera Proca-Ciortea, Elena Penescu-Liciu, Lisette Verea, Esther Magyar, Contemp, Marginalii. Curator: Igor Mocanu. Asistentă curator: Corina Cimpoieru. Design: Daria Vlad. 5 – 7 iunie 2015. Centrul Naţional al Dansului Bucureşti, Sala „Stere Popescu”. Foto: Alina Ușurelu. Courtesy of CNDB & Alina Ușurelu

artistic, film de studio etc. Amploarea mişcării interbelice de dans modern şi de avangardă în România, producţiile celor câteva zeci de companii de dans acreditate de Ministerul Artelor ocupă un loc central în dimensiunea expoziţiei, fragmentele prezentate au meritul să trezească interesul pentru ceea ce aşteaptă să fie descoperit. Perioada se remarcă deopotrivă prin numărul mare de companii independente şi efervescenţa stilurilor care animă coregrafii şi dansatorii. Selecţia lui Igor Mocanu alătură filmul coregrafic, dansul de studio (videodance?) sau secvenţe de film artistic unei selecţii de fotografii, text şi costume.

În momentul înfiinţării Operei Române (1921), coregrafii independenţi importă pe scena locală experimente moderniste europene. Epoca modernă a dansului are o evoluţie similară artei plastice. Modernismul, cu feţele lui radicale – avangarda şi tradiţionalismul – forţează limitele dansului clasic, încă restrâns la limitele vocabularului său academic. Floria Capsali descoperă dansul antropologic, în urma expediţiilor documentare, pluridisciplinare, organizate de sociologul Dimitrie Gusti, din a cărei echipă făcea parte în calitate de etnocoreolog. Cercetarea de teren a stat la baza dansurilor antropologice de studio ale Floriei Capsali, metodă de lucru care poate fi considerată o formă de *reenactment*.

Experimentele avangardiste ale Lizicăi Codreanu în Parisul interbelic sunt prezentate prin medierea cercetării coregrafice, reenactmentul Vavei Ştefănescu pentru documentarul *Brâncuşi* (1996) de Cornel Mihalache. Imaginile de arhivă, mărturii ale experimentelor celor trei coregrafe, au o valoare artistică cel puţin egală ca relevanţă cu cea istorico-documentară.

În anii imediat următori instaurării comunismului, este organizat învățământul coregrafic autohton. Liceul de Coregrafie din Bucureşti, înfiinţat în 1946 sub conducerea coregrafei Miriam Răducanu, este reformat de Esther Magyar. O vedem scurt într-o imagine de la Liceul de Coregrafie, la „Actualitatea în imagini" din 1952. În plină glorie a stalinismului şi rusificării culturale, Esther Magyar, o coregrafă cu formaţie occidentală, dar adeptă a rigorii modelului educativ rusesc, a reuşit să creeze contexte benefice în egală măsură dezvoltării unor personalităţi deschise spre experiment sau a unor interpreţi clasici. Ca directoare a Baletului Operei Române, facilitează multor artiști emergenți drumul spre consacrare. În expoziţie este prezentă exact ca în istoria dansului: o apariţie misterioasă care a transformat decisiv mediul din jur. Numele ei este indisolubil legal de cel al coregrafului Oleg Danovski, absent din actuala selecţie, pe care l-a susţinut în cariera sa de prim-balerin al Operei. Danovski este un avangardist în limitele restrictive ale anilor '50. Cenzurat şi marginalizat, Oleg Danovski rămâne un nume reper al dansului în perioada comunistă, relevant şi datorită implicării în formarea unor generaţii de dansatori.

Postmodernismul anilor 1970 – 1980 a fost de asemenea reprezentat consistent. Căutând retroactiv în memorie, o să îmi permit o paranteză emoţională, pentru a aminti o serie de fotografii cu Miriam Răducanu şi Gigi Căciuleanu, cuplu care vibrează de energie şi expresivitate pe scenă. Întâlnirea cu nume legendare ca: Raluca Ianegic, Vera Proca-Ciortea, Miriam Răducanu, Gigi Căciuleanu, Adina Cezar etc. amintesc de greutatea istoriei dansului, care merită studiată şi cunoscută. Aşadar, sper ca instituţia-concept să devină cât mai curând realitate şi să vizitez *Muzeul Dansului Modern şi Contemporan.*

summary

The Modern and Contemporary Dance Museum (CNDB) is the first exhibition project which shows the public fragments of visual memory with the precise purpose of creating an appropriate context for the research of the local dance history. Between a museum in the canonic sense of the word and the conceptual institution proposed by Igor Mocanu at the CNDB there is the chasm of the multiple absences from the Romanian cultural space: institutional structures, researchers, archives, a.s.o. I shall not use comparisons to international dance museum projects, considering that "the power of the example" is only a form of shunning and deflecting the attention from the subject at hand. Nearly half a century late from similar recovery initiatives in other geographical areas, the Bucharest National Dance Center (CNDB), coordinated by Igor Mocanu, started out as a vast project of researching, archiving and writing the history of modern and contemporary Romanian dance. *The Dance Museum...* at the CNDB is a symbolic trail-blazer, also offering a fascinating foray into the captivating visual universe of 20th century choreographies.

expoziții inter-naționale // EXHIBITIONS ABROAD

Carsten Holler, *Half Mirror Room*, 2008/2015© Carsten Holler. Installation View Carsten Holler l *Decision*, Hayward Gallery. Photo credits: Ben Rowe. Copyright: The Hayward Gallery

Carsten Holler, Decision.
Curator: Ralph Rugoff. 10 iunie – 6 septembrie 2015. Hayward Gallery, London

ARTA VIZUALĂ LA GRANIȚA DINTRE INTERACTIVITATE ȘI PARC DE AMUZAMENT

Text de / Text by
ADA MUNTEAN

Decision de Carsten Höller, găzduită de Hayward Gallery din Londra și curatoriată de Ralph Rugoff, a fost una din cele mai de succes expoziții ale verii 2015 în Marea Britanie, atrăgând un număr impresionant de vizitatori. Achiziționarea unui bilet a fost un test de răbdare, la fel și așteptarea în rând pentru experimentarea instalațiilor interactive din galerie.

Proiectul lui Höller este o spectaculoasă punere în scenă a unei experiențe perceptive ce se dorește a fi totală, de proporții grandioase. Acesta creează de peste douăzeci de ani obiecte, instalații și situații ce oferă receptorului experiențe fizice și psihice menite a-l elibera de ceea ce artistul numește „dictatura previzibilului”.

Expoziția cuprinde sculpturi cinetice, video și instalații interactive precum: *Decision Corridors, Flying Mushrooms, Pill Clock, The Forests, Two Roaming Beds (Grey), Half Mirror Room, Two Flying Machines, Upside Down Goggles, The Pinocchio Effect, Isomeric Slides* ș.a. Întreg ansamblul de lucrări invită privitorul în a lua o decizie și a intra în interacțiune cu acestea într-o manieră personală, având parte de o experiență ce pendulează între plăcere și indecizie, trecând prin momente de „necunoaștere” – precum le numește artistul.

Marea majoritate a lucrărilor sunt instrumente și obiecte ce pot fi folosite în multiple feluri, impresionând prin dimensiune: *Decision Corridors* (labirint neiluminat prin care vizitatorul trebuie să găsească ieșirea), *Isomeric Slides* (tobogan gigantic), *Flying Mushrooms* (sculptură cinetică formată din ciuperci de dimensiuni foarte mari) sau spectaculosul experienței perceptive pe care o oferă *Upside Down Goggles* (ochelari cu lentile speciale, ce proiectează realitatea cu capul în jos), *Two Flying Machines* (dispozitiv ce simulează zborul). Nu în ultimul rând, lucrările lui Carsten Höller invită la reflecție: *Half Mirror Room*, în care etajul al II-lea al Galeriei Hayward are montate niște oglinzi imense, ce dau impresia dedublării spațiului și invită receptorul în a explora și jumătatea reflectată a încăperii.

Galeria devine un pretext de expunere a unui proiect ce forțează granițele interactivității și a imersiunii spectatorului în expoziție, dând pe alocuri senzația de parc de amuzament și mai puțin de spațiu artistic-cultural. Artistul poartă privitorul într-un *roller-coaster* de senzații, uimindu-l și în același timp bulversându-l prin intensitatea situațiilor pe care i le propune și a deciziilor pe care acesta trebuie să le ia în fața lor. Reacțiile vizitatorilor devin extrem de importante în *Decision,* pentru că receptarea expoziției nu se face într-o manieră detașată, reflexivă și previzibilă. Proiectul ia viață în momentul în care oamenii interacționează cu instalațiile și dispozitivele montate în galerie, fiind o experiență personală ce se integrează într-o experiență colectivă.

Se insinuează mai multe întrebări în urma experienței *Decision*. Dacă aceasta, asemeni pisoarului lui Duchamp, devine artă doar prin conceptul promovat de artist și curator și contextualizarea în Galeria Hayward. De asemenea, dacă în spatele acestui spectaculos proiect se află cu adevărat o miză culturală sau e doar o performanță tehnică, digitală și mediatică, cu un uriaș succes comercial. În final, doar testul timpului va hotărî dacă *Decision* va rămâne drept un reper în arta contemporană, pe măsura succesului și publicității de care a avut parte în prezent.

summary

Hosted by the Hayward Gallery, *Decision* by Carsten Höller was one of the most popular exhibitions of the summer in the UK. The project is a spectacular display of a perceptive experience on a colossal scale. Objects, installations and situations offer physical and psychical experiences aimed at freeing the viewer from what the artist calls “the dictatorship of the predictable”. The show is an artistic experiment questioning the boundary between interactivity and the simulation of an amusement park.

deasupra
Carsten Holler, *Flying Mushrooms*, 2015 © Carsten Holler. Installation View

pagina alăturată
Carsten Holler, *Half Mirror Room*, 2008/2015© Carsten Holler. Installation View
Carsten Holler l *Decision*, Hayward Gallery. Photo credits: Ben Rowe.
Copyright: The Hayward Gallery

South by Southeast.
Curatori: Patrick D. Flores şi Anca Verona Mihuleţ. Artişti: Pio Abad, Ana Adamović, Apparatus 22, Jon Cuyson, Maung Day, Doplgenger, Dex Fernandez, frombandungtoberlin.com, Yao Jui-Chung, Ahdiyat Nur Hartata, Ivan Hrkaš, Ištvan Išt Huzjan, Ana Hušman, Eisa Jocson, KERNEL, Andreja Kulunčić, Dalibor Martinis, Sebastian Moldovan, Jakrawal Nilthamrong, Dan Perjovschi, Lia Perjovschi, Herra Phalasari, Mark Salvatus, Ali Taptık, Krassimir Terziev, Pradeep Thalawatta, Trung Cuong Tung, Lyno Vuth, Leung Chi Wo. 7 martie – 3 mai 2015. Osage Art Foundation, Hong Kong

LA SUD PRIN SUD-EST

Text de / Text by
CHARLES MEREWETHER

Între martie şi mai 2015, Fundaţia Osage Art a prezentat în spaţiul galeriei sale din Kwon Tong, Hong Kong, o minunată şi provocatoare expoziţie, Sud prin Sud-Est, *curatoriată de Patrick D. Flores din Filipine şi Anca Verona Mihuleţ din România. Expoziţia a inclus 25 de artişti şi 4 colective: Apparatus 22, grupul Kernel, doplgenger şi bandungtoberlin. Împreună au reprezentat 17 ţări din Europa de Sud şi Asia de Sud-Est.*

Ne-am putea aminti de *Nord prin Nord-Vest*, celebrul film al lui Alfred Hitchcock din 1959. Însă, deşi titlul pare o referinţă la această peliculă, pe de o parte, expoziţia este totuşi cât se poate de serioasă în scop şi intenţii. Aşa cum subliniau curatorii, au încercat să „examineze conexiunea dintre două regiuni ale Sudului şi Sud-Estului. Mai specific, aşa cum menţionează Flores într-un eseu „Sud prin Sud-Est: o coordonată posibilă".

Un răspuns curatorial la istoria artei furnizează repere temporale urgente, întrucât se aduce în prim-plan problema modernităţii şi se sparg codurile ei, dincolo de medieri şi de vieţi consecutive în altă parte. Curatorierea devine astfel un gest material de expunere la o sferă de reciprocităţi sau, mai bine spus, la o *ex-poziţie*, în care arta îşi recapătă starea de contingenţă, fluxul ei din fixările şi fixaţiile care o ţin în frâu, adesea în mod înveterat.

Flores discută modul în care a fost cartografiată lumea şi împărţită între Sud şi Nord, cel din urmă fiind înţeles ca „presupus a fi ascendent... mai aproape de centrul imaginar". Această formă de împărţire, continuă el, între Vest şi Est, reprezintă „modernul" şi, respectiv, „atemporalul". Din această cartografiere a lumii, Sudul şi Estul sunt „excepţionale", ceea ce, prin combinaţie, reprezintă o dublă negaţie a Nordului şi a Vestului, dar, totuşi „un locus productiv". În continuare, Flores întreabă „Cum ne reprezentăm Sud-Estul? Şi cum facem asta pe glob, unde pot apărea coordonatele laterale?"

Fără îndoială, aceste întrebări sfidează însăşi construcţia termenului „Sud-Est", ca fiind suficient pentru a caracteriza diversitatea artei în ţările din Asia de Sud-Est. Sunt greu de reconciliat, de pildă, diferenţele dintre arta contemporană din Thailanda şi cea din Indonezia ori Singapore.

Asta în ciuda proximităţii lor geografice. Într-un context internaţional mai larg, această formă de discuţie nu este, desigur, nouă, ci mai degrabă un mod de a adresa şi explora conectivitatea dintre ţări şi culturi, de a se opune tacit formei reziduale de diferenţiere bazată pe naţionalism.

Evaluarea pe ţări a artei a făcut parte integrantă din modernismul secolului XX. Ea a avut la bază o recunoaştere tacită a puterii economico-politice a unei ţări, privilegiind o ţară faţă de alta. Iar din punct de vedere istoric, au existat contracurente în rândul moderniştilor, harta lumii a fost reconsiderată de Şcoala Torres-Garcia cu sediul în Uruguay, care a întors harta cu josul în sus, astfel încât Sudul este Nordul. Sau a mai fost harta suprarealiştilor, unde ţările periferice au fost mărite la scară, după cum erau interesante pentru Breton şi suprarealiştii europeni.

În epoca postbelică, binomul discuţiei centru-periferie a fost hotărâtor, nefiind pus sub semnul întrebării decât de Internaţionalismul anilor '60. Internaţionalismul a servit drept platformă timp de mulţi ani, pentru artişti din diferite culturi, doar pentru a fi înlocuit de alte gesturi şi tactici de incluziune şi conectivitate. La finele anilor '90, figura la orizont retorica globalizării, care a provocat o diversitate de reacţii ce au inclus organizaţii emergente, ce promovau ţări de la Sud de ecuator sau proiectul „Estul este Vestul". Termeni precum „contemporaneitate" sau „contemporan" au fost mobilizaţi spre a sugera o inclusivitate comparativă.

Sud prin Sud-Est este, într-o anume măsură, o continuare a acestei linii de investigaţii. Mihuleţ sugerează asta, în raport cu dezbaterea centru-epicentru: „convergenţa dintre două regiuni a fost posibilă prin eforturile diplomatice în timpul colonialismului. Pe măsură ce societatea devenea mai conştientă, graţie modernismului şi circulaţiei informaţiilor, instrumentele contemporane precum imaginaţia, toleranţa şi comportamentul social au devenit unelte necesare în construirea de puncte de întâlnire între diversele manifestări ale sinelui, ale naţiunii şi sentimentului global. Schimburile se compuneau şi se re-compuneau pe atât de multe niveluri, încât periferia a devenit indispensabilă pentru centru".

Scopul curatorilor a fost să găsească o linie diferită de relaţii faţă de cea supradeterminată parţial de dinamica geopolitică actuală a globalizării. Ea contestă privilegierea ţărilor occidentale faţă de altele, pentru a evidenţia anumite corelaţii între artiştii din cele două regiuni. Aşa cum sugerează curatorii, expoziţia „examinează conexiunea dintre aceste două regiuni şi încearcă să considere interacţiunea dintre cele două locuri şi lumile lor artistice drept bază pentru discurs". Corelaţia nu este atât de ordin estetic, întrucât, în mare, artiştii din Asia de Sud-Est aleşi exprimă o orientare mai socială, comparativ cu explo-

rarea mai profundă a materialităţii evidenţiată de artiştii europeni. Lucrări excepţionale pentru cei din Europa de Sud-Est sunt cea semnată de Sebastian Moldovan din România, *Gândesc mai bine pe hârtie bună* (2015), alături de lucrarea lui Ištvan Išt Huzjan din Slovenia, *Tu şi eu, noi şi voi* (2015). Nu există nimic comparabil pentru partea din Asia de Sud-Est. Totuşi, dacă mai luăm în considerare o altă lucrare minunată a lui Ivan Hrkas din Bosnia-Herzegovina, *Autoportret sugestiv* (2010), atunci există un număr de lucrări echivalente din Asia de Sud-Est care se ocupă de viaţa de familie sau de alte probleme, aşa cum sugerează Mihuleţ: „migrarea forţei de muncă, turismul alternativ, relevanţa identităţii, a memoriei şi istoriei orale, descoperirea arhivelor şi a colecţiilor ascunse sau atenţia acordată «reproducerii mecanice», discursului politic, impactul imaginilor în mişcare prin intermediul revoluţiilor televizate, structuralismul şi chiar umorul".

Aici sunt incluse şi lucrările cele mai bune ale unor artişti din Asia de Sud-Est, precum Jon Cuyson din Filipine, atât videourile cât şi desenele lui Trung Cuong Tung din Vietnam. Cu toate acestea, e greu să alegem câteva lucrări care să reprezinte întrepătrunderea densă a unei game largi de artişti. Această întrepătrundere se bazează, în cuvintele lui Mihuleţ, „pe modurile în care cele două zone au tratat dictatura, instabilitatea politică, mitologia, religia, istoria dominantă, satira şi arta povestirii". Aceste cuvinte sugerează câteva probleme pe care le putem explora prin intermediul unora dintre cei mai buni artişti din aceste regiuni, pentru a descoperi multiplele forme de conexiune dintre ele.

summary

Between March-May of 2015, the Osage Art Foundation presented in their gallery space in Kwon Tong, Hong Kong, an exhibition *South by Southeast*, curated by Patrick Flores from the Philippines and Anca Verona Mihulet of Romania. The exhibition included some 25 artists and 4 artists groups from 17 countries of Southern Europe and Southeast Asia. The purpose of the curators is to find a different line of relation from that which is overdetermined in part by the ongoing geo-political dynamics of globalisation. The curators were rather seeking to "examine the connection between two regions of the South and Southeast". As Flores asks "how do we do it across the global in which lateral coordinates might emerge?"

deasupra
Ištvan Išt Huzjan, *You and Me, We and You*, instalaţie site-specific; obiecte găsite, arhivă personală, 2013. Courtesy of Ištvan Išt Huzjan and the Osage Art Foundation. Foto: Kwan Sheung Chi

dedesubt
Sebastian Moldovan, *Gândesc mai bine pe hârtie bună*, intervenţie site-specific; diverse materiale (lemn, metal), video, desen, 2015. Courtesy of Sebastian Moldovan and the Osage Art Foundation. Foto: Kwan Sheung Chi

Transmissions: Art in Eastern Europe and Latin America, 1960–1980.
Curators: Stuart Comer, Roxana Marcoci, Christian Rattemeyer, Giampaolo Bianconi, Martha Joseph. September 05, 2015 – January 03, 2016. MoMA New York

TRANSMISII: ARTĂ DIN EUROPA DE EST ȘI AMERICA LATINĂ, 1960-1980

Text de / Text by
CORINA L. APOSTOL

Organizată la Muzeul de Artă Modernă din New York (MoMA), de curatorii Roxana Marcoci și Stuart Corner, expoziția Transmisii: Artă din Europa de Est și America Latină, 1960 – 1980 *se axează pe conexiunile și colaborările dintre artiști care au produs lucrări în diverse țări din Europa de Est și America Latină, în deceniile tulburi ale anilor 1960 și 1970. Expoziția se bazează exclusiv pe artă care provine din colecția muzeului, reflectând orientarea sa actuală către arta conceptuală din aceste regiuni, o strategie asumată de curatori pentru a descentraliza canonul aplecat preponderent asupra pe artei din Vest. Multe dintre cele mai recente achiziții în colecție au fost rezultatul unei noi inițiative de cercetare între departamentele Muzeului, cunoscuta C-MAP (Perspective de Artă Moderna și Contemporană). Eforturile lor au rezultat într-o serie de expoziții care au subliniat alte tradiții vizuale, bazate pe experiment și pe împărtășirea cunoștințelor și ideilor, dincolo de frontiere naționale, conectând artiști din Tokyo, Zagreb, Mexico City și alte locații din afara capitalelor din Vest.*

Cele aproape 300 de lucrări expuse în acest proiect au fost realizate în cadre sociopolitice distincte și dezvăluie rețele alternative de artiști care au operat de la Santiago de Chile la București, eludând granițele de după cel de-al Doilea Război Mondial, precum și forme locale de represiune guvernamentală și militară. În contextul transformărilor globale din 1968, expoziția arată cum artiștii au fost fie implicați direct în proteste sau au exprimat atitudini rebele care izvorau dintr-un set foarte diferit de preocupări decât narațiunile convenționale legate de geniu artistic sau de evoluții formale. Așa cum este demonstrat în expoziție, colaborările și schimburile între aceste contexte diferite au fost rezultatul contactelor personale între artiștii înșiși, menținute de ei în timp, nefiind susținute de instituții oficiale sau de structuri de stat.

Expoziția, structurată pe șapte secțiuni majore, se deschide cu prezentarea unui grup internațional de artiști care au experimentat cu arta abstractă, inclusiv Willys de Castro, Julije Knifer și Julio Le Parc, precum și Lucio Fontana, François Morellet, Victor Vasarely și Ellsworth Kelly. Lucrările acestora au fost prezentate în cadrul importantei expoziții *Art Abstrait Constructif International,* deschisă la Galeria Denise René din Paris din decembrie 1961 până în februarie 1962. Experimentele acestor artiști cu pictura abstractă, sculptura nonobiectivă, instalațiile kinetice diferă semnificativ de lucrările predecesorilor de la începutul secolului XX, dezvăluind o atitudine mai jucăușă față de producția artistică, fără a ține cont de considerente ideologice.

Când am vizitat expoziția, am găsit această galerie incipientă a fi în ușor dezacord cu tipul de lucrări prezentate în celelalte secțiuni, și anume o artă angajată politic, produsă în afara pieței sau a unor structuri instituționale. Ce a unit scenele de artă din America Latină și Europa de Est a fost scepticismul față de autorități și instituții oficiale, pe fundalul tulburărilor sociale pe scară largă din decadele anilor 1960 și 1970. Mai multe grupuri și colective antiartă prezentate în a doua secțiune a expoziției, și anume Gorgona (Iugoslavia, 1959 – 1966), Aktual (Cehoslovacia, 1962–1964), OHO (Iugoslavia, 1966 – 1971), El TECHO della Ballena (Acoperișul Balenei, Venezuela, 1961–1968) și Fluxus Est (1960–1985), au întruchipat această atitudine. Aceste rețele artistice au lucrat în afara locațiilor culturale sponsorizate de stat și au îmbrățișat performanceul, jocurile, muzica alternativă, poezia concretă și exerciții artistice bazate pe proces.

În ton cu această secțiune, următoarea parte a expoziției este dedicată colaborării dintre Edward Krasiński, Daniel Buren, Andrei Cădere și Henryk Stażewski, artiști care au fost deopotrivă interesați în a interveni în programul convențional al instituțiilor de artă și de a aduce o critică radicală misiunilor lor și politicilor de incluziune a anumitor tipuri de artă vizuală. Rezultatul acestor critici au fost lucrări minimaliste, care au contestat definiția artei și modalitatea în care publicul se așteaptă să se uite la artă, chiar și locațiile unde acest public se așteaptă să o vizualizeze. Spre exemplu, lucrarea lui Krasinski, *Dzida (Lancea)* (1963 – 1964) și a lui Cădere, *Bară rotunda de lemn* (1972) contestă granițele dintre sculptură, pictură și performance. Activate prin mișcarea artiștilor, aceste lucrări investighează relațiile dintre artă, cadrul instituțional și viața de zi cu zi.

O a treia secțiune a expoziției se axează pe o comunitate argen-

alăturat
Installation view, *Transmissions: Art in Eastern Europe and Latin America, 1960–1980*, September 05, 2015 - January 03, 2016, Museum of Modern Art New York; works by Ana Mendieta, *Untitled* (Glass on Body Imprints-face)(1972), Marina Abramović, *Rhythm 5* (from Performance Edition 1973-1994) (1974/1994), Ewa Partum, *Autobiography* (1971-1974), Valie Export, Valie *Export Smart Export* (1970), Valie Export, *Action Pants: Genital Panic* (1969)

tiniană de artiști, Oscar Bony, David Lamelas, Lea Lublin și Marta Minujín, care au lucrat cu mijloace de comunicare mass-media și au utilizat inovații tehnologice din timpul lor, telex, film, televiziune, pentru a face comentarii politice. Artiștii au fost parte din Instituto Torcuato Di Tella (1959–1970), o bază artistică radicală de colaborare în Buenos Aires, care a criticat guvernul represiv condus de generalul Juan Carlos Onganía, războiul Statelor Unite în Vietnam și agresiunile Franței în Asia de Sud-Est. *Biroul de informații despre războiul din Vietnam* la trei niveluri: imagine, text și audio (1968), realizat de Lamelas, este o instalație interactivă care combină transmiterea electronică a informațiilor și performanceul, estompând granița dintre artă și viață. În dialog cu această secțiune, o galerie adiacentă prezintă artă populară vizuală din America Latină care critică diverse aspecte ale reprezentării de stat.

Binecunoscutul pictor din Columbia, Fernando Botero, este reprezentat printr-o pictură monumentală, *Familia prezidențială* (1967), în care artistul utilizează proporții exagerate ale figurilor oficiale ca o formă de satiră politică. În aceeași cameră, desenele lui Beatriz Gonzalez ale unor imagini ale președintelui columbian Julio César Turbay Ayala, apărute în ziar, sunt în dialog cu tabloul satiric al lui Botero. Artista, a cărei operă este dedicată subiectelor sociopolitice specifice istoriei țării sale, a înregistrat aparițiile zilnice ale președintelui, punându-se, în cuvintele ei, în rolul unei „pictor de la curte", însă cu un ochi critic.

O parte importantă a expoziției este dedicată celui de-al doilea val al mișcării feministe care a urmat în perioada de după 1968, subliniind încă o dată strânsa legătura dintre artă și viața politică. Această a cincea secțiune prezintă o generație de artiste de performance și video binecunoscute – Marina Abramović, Valie Export, Sanja Iveković, Ana Mendieta și Ewa Partum – care au produs lucrări critice referitoare la reprezentările vizuale ale femeilor în cultura oficială. Seria lui Iveković, *Dvostruki Život (Viață dublă)* (1975–1976), se desfășoară ca un eseu vizual, juxtapunând anunțuri din revistă cu fotografii personale și dezvăluind structura unor narațiuni publice și private despre identitatea femeii în societate.

De asemenea, seria de fotografii a lui Mendieta, *Sticla pe amprente corporale* (1972), deranjează reprezentările convenționale și submisive ale corpului femeii, utilizând distorsiuni și manipulări. Autointitulatele proiecte ale lui Valie Export, „acționismul feminist" și „extended cinema", sunt reprezentate prin fotografii din seria *Aktionshose: Genitalpanik* (1969), care deturnează politicile de identitate conservative din reprezentările media. Incluse în această secțiune sunt și lucrările clasice ale artistului și cineastului Tomislav Gotovać, care a considerat că arta este un vehicul pentru schimbare politică. În *Arătând Elle* (1962) și *Circle (Cercul)* (1964), artistul folosește corpul său nud pentru a afirma diferența lui în contextul de conformitate socială impusă de sus.

Mergând înainte în timp către anii 1970, accentul principal al secțiunii următoare este pus pe lucrări care au fost prezentate direct în spații publice și care au testat nu numai granițele dintre artă și viață, ci și distanța dintre artist și public. Lucrarea lui Braco Dimitrijević, *Trecător pe care l-am întâlnit la 04:30*, Berlin (1976) constă într-un portret fotografic supradimensionat al unui bărbat anonim, pe care artistul l-a afișat împreună cu alte portrete de persoane necunoscute, pe panouri, în Zagreb – în locuri rezervate anterior pentru portrete ale mareșalului Tito și ale oficialilor de partid. În mod similar, în Praga de după 1968, în urma intervenției militare sovietice din Cehoslovacia, într-o perioadă de „normalizare" forțată, Jiří Kovanda a inițiat gesturi discrete, cu nuanțe de comentariu politic. În *Contact* (1979), artistul s-a plimbat în Praga, atingând întâmplător anumiți trecători, o acțiune ilegală sub regimul sovietic. De asemenea, incluși în această secțiune, Colectivo de Acciones de Arte (CADA, fondat în 1979) a fost un grup activist de artiști, sociologi și poeți din Chile care au folosit teatralitatea și performanceul pentru a contesta dictatura Pinochet. O galerie de perete, paralelă cu lucrările lor video, evidențiază producția bogată de postere din Europa de Est și America Latină, folosite în film, teatru, muzică, festivaluri de artă, precum și la evenimente politice, lucrări ce îmbină diferite vocabulare de artă avangardistă istorică și subiecte contemporane.

O secțiune finală a expoziției este dedicată evoluțiilor paralele ale unor grupuri de artiști care au colaborat în anii 1970: Luis Camnitzer și Liliana Porter, Geta Brătescu și Ion Grigorescu, Béla Kolarova și Jiří Kolář, Waltercio Caldas, Leandro Katz și Dóra Maurer. Acești artiști, care sunt reprezentativi pentru arta conceptuală, au activat în perioadele de represiune politică, ceea ce a informat strategia lor de a lucra în afara mediilor și instituțiilor de artă convenționale. Răspunzând la contextele locale, acești artiști s-au bazat în principal pe fotografie și film pentru a crea alegorii vizuale impregnate de comentarii politice.

De exemplu, Grigorescu a creat filmul *Dialog cu președintele Ceaușescu* (1978), pentru a critica cultul liderului și atotputernica poliție secretă (Securitatea) din România. Artistul joacă un rol dublu aici: atât acela al președintelui român, cât și al unui cetățean obișnuit, care vrea să-i pună întrebări dificile despre declinul bunăstării populației. Un astfel de dialog ar fi fost imposibil, atunci, în timpul dictaturii din România.

deasupra
Installation view, *Transmissions: Art in Eastern Europe and Latin America, 1960–1980*, September 05, 2015 - January 03, 2016, Museum of Modern Art New York; posters from Poland, Czechoslovakia, Yugoslavia, Cuba and Chile

Expoziția se încheie cu o instalație video autobiografică realizată de artistul din Chile, Juan Downey, intitulată *Video Trans Americas* (1976). În filmele prezentate pe mai multe canale TV, Downey a realizat o anchetă vizuală, prin prisma atât a artei occidentale, cât și a culturii populare din America Latină, care funcționează ca o metaforă pentru identitatea sa multiculturală, prin întâlniri cu diferite tipuri de alteritate.
Prin lucrări conceptuale complexe și dialoguri bine structurate între ele, expoziția *Transmisii: Artă din Europa de Est și America Latină, 1960–1980* demonstrează că este posibil să regândim narațiuni de istoria artei postbelice, subliniind geografii alternative, modele de colaborare și solidaritate, precum și un angajament politic. Cu toate că o parte semnificativă dintre lucrările prezentate sunt bine cunoscute specialiștilor în regiune și unele au fost deja expuse în contextul unor expoziții anterioare, această expoziție este cu siguranță o piatră de hotar. Proiectul întreprins de Marcoci și Corner celebrează o atitudine antiautoritară, probatorie, interdisciplinară, interculturală și anti sau în afara pieței de artă, care este în contrast față de cultura îmblânzită pe care o întâlnim în scenele de artă din Occident, la ora actuală. Este de sperat că aceste istorii contra curentului dominant de astăzi vor continua să devină mai vizibile în programele MoMA, dând tonul pentru narațiuni mai interesante și angajate de artă conceptuală.

summary

The exhibition *Transmissions: Art in Eastern Europe and Latin America, 1960–1980*, organized at the Museum of Modern Art in New York by Roxana Marcoci and Stuart Corner, focuses on connections and collaborations among artists mostly working in countries in Eastern Europe and Latin America during the turbulent decades of the 1960s and 1970s. The exhibition is entirely drawn from the museum's collection, reflecting its current orientation towards conceptual art from these regions, as a way to decentralize the Western-centric canon and dominant art-historical narratives. Almost 300 works produced in distinct socio-political contexts reveal alternative artist networks operating from Santiago de Chile to Bucharest, which circumvented and critiqued post World War II borders and local forms of state and military repression. In the midst of the global upheavals of 1968, the exhibition shows how artists were either at the forefront of protests or expressing rebellious attitudes that stemmed from a very different set of concerns than conventional accounts of artistic genius and aesthetic developments. Through complex and multi-layered conceptual works and well-structured dialogues between them, the exhibition more than proves its thesis that it is possible to rethink narratives of postwar art history, emphasizing alternative geographies, modes of collaboration and solidarity, and political engagement.

Mapping Bucharest. Art, Memory, and Revolution 1916–2016.
Curatori: Bärbel Vischer şi Peter Weibl. 11.06.2015 – 04.10.2015. MAK-Ausstellungshalle, Viena

MAPPING BUCHAREST

Text de / Text by
DENISE PARIZEK

Încercare de a da o imagine generală asupra artei româneşti, expoziţia Mapping Bucharest *deschide larg fereastra spre potenţialul sferei culturale şi dezvoltării, de la avangardă la modernism şi până la arta contemporană. De la sculpturile lui Constantin Brâncuşi, la dadaismul lui Tristan Tzara și suprarealismul lui Gellu Naum, la noua formă a teatrului absurd a lui Eugen Ionescu sau compendiul despre religii al lui Mircea Eliade, la Grupul Sigma şi Kinema Ikon, la Adrian Ghenie la Bienala de la Veneţia – arta românească a fost şi este încă puternică.*

Artiştii selectați au contribuit cu toţii în mod semnificativ la dezvoltarea modernismului occidental, nu e nevoie decât să ne gândim la dadaism sau la constructivism. Pasiunea pentru activismul cultural şi manifestarea artistică are o lungă tradiţie şi se bazează pe societatea multiculturală din România, cât şi pe nevoia emigraţiei în perioadele fasciste. Panorama artei româneşti încearcă să ofere o perspectivă asupra viitorului Europei: sfârşitul „auto-amputării". Unele lucrări expuse la MAK au fost create în mod special pentru această expoziţie. Artişti din generaţii diferite se joacă cu problematici, materiale şi puncte de vedere diferite, ca bază pentru o dezbatere discursivă.

Un exemplu de colaborare internaţională este cooperarea între Eileen Gray şi Jean Badovici, care a făcut istorie: ei au creat un model iconic de arhitectură modernă, prin rezidenţa lor pe Coasta de Azur. Gray şi-a găsit *alter-ego*-ul în Badovici, care i-a reflectat limbajul în design conceptual și în arhitectura contemporană. Ştefan Sava investighează mărturiile efemere ale istoriei. Păstrând tradiţia misticismului iudaic, a Kabalei, el a colecţionat într-o cutie numită Geniza, un fel de depozit, cărţi care nu mai erau folosite în biblioteci evreieşti din Bucureşti. Este ca şi cum ar fi arhivat societatea evreiască, iar multe artefacte şi cărţi importante au supravieţuit. Prezentarea Eugeniei Pop a fost foarte puternică. Ea a aderat la formele arhetipale, care sunt pentru ea forme interioare ale sufletului. Ancorată în tema umanităţii, a oamenilor, ea trece spre medii naturale şi obiecte găsite, cum ar fi bucăţi de lemn, pietre, oase.

Cele zece lucrări premiate în concursul de idei "Create Your Bucharest" fac şi ele parte din expoziţie.

Câştigătorii Premiului I, Ovidiu Anton şi Alexandru Bălăşescu plănuiesc să facă un video cu un câine vagabond din România şi un câine domesticit, de casă. Aceste două poziţii vor arăta ce s-a întâmplat în trecut şi care sunt consecinţele dezvoltării istorice. Un proiect destul de frumos, dar în comparaţie cu celelalte idei, majoritatea despre schimbări sustenabile în infrastructura oraşului, este destul de frustrant, deoarece inspiraţia artiştilor se opreşte în faţa ecranului şi nu iese în lumea reală / nu este o platformă reală pentru schimbări. Câştigătorii au fost: Anca Benera, Arnold Estefan, Larisa Crunțeanu, Xandra Popescu, Carmen Secăreanu, Rareș Tudor Pop, Răzvan Delcea, Andrei Voica, Maria Daria Oancea, George Octavian Marinescu, Dragoș Olea, Andra Răcășan, Elena Rucsandra Maior și Gina Ster.

deasupra
Ștefan Sava, *Geneza*, 2015, books installation. Photo: Denise Parizek

summary

The show "Mapping Bucharest" attempt to give a general conspectus about Romanian Art. Opening a wide range of potential of cultural realm, and development form avant-garde over modernism to contemporary art. From Constantin Brancusi´s sculptures to Tristan Tzara´s Dadaism, Gellu Naum´s Surrealism, Eugene Ionescos new absurd form of theater or Mircea Eliades compendium about religion, Sigma Group and Kinema Ikon to Adrian Ghenie on Biennale di Venezia – Romanian art was strong and still is. The selected artists all made significant contributions to the development of western modernism; one need only think of dadasim or constructivism. The passion for cultural activism and artistic manifestation has a long tradition and is based in the multicultural society of Romania and in the need of emigration in fascistic periods. The Romanian art panorama tries to offer a perspective into Europe's future: the end of the "auto-amputation". Some of the works of the display at MAK were created especially for that show. Artists of various generations are playing with diverse issues, materials and points of views as a basic for discursive debate.

Transmissions: Art in Eastern Europe and Latin America, 1960–1980.
Curators: Stuart Comer, Roxana Marcoci, Christian Rattemeyer, Giampaolo Bianconi, Martha Joseph.
September 5, 2015 – January 3, 2016. MoMA New York

FILTRUL MOMA NY:

flirtul cu „globalizarea” lumii artei prin expansiunea colecțiilor lui sau despre locul de consacrare a volatilismului postmodern

Text de / Text by
CORIOLAN BABEȚI

Nexul centru-periferie *oferă în aproape orice domeniu tema unor reflecții fondate pe paradoxuri de o extremă densitate și mutual dinamism. E toposul unui du-te-vino de înaltă frecvență. Despre periferie se crede că e o conservă, un „similidepozit” al memoriei centrului originar, din care, într-un* illud tempus, *marginile lumii s-au desprins prin expansiunea punctului, că ea, „mărginimea” o poate păstra mai bine decât centrul însuși, expus, paradoxal, asediului perpetuu al acelorași periferii!!! Să ne gândim o clipă la mirajul Romei. Secole în șir, barbarii o vor, o pradă, o destituie și ea le supraviețuiește. Istoria politică a lumii e tocmai istoria relațiilor* centru-periferie, *monarh-supuși, lider-popor. La fel stau lucrurile în geografiile culturale ale lumii. (Îmi stăruie în memorie o replică a foarte tânărului Mircea Eliade, la întrebarea ce căuta în India cu bursa lui oferită de binevoitorul maharajah Kassim Bazar și de guvernul român: „Nu credeam că gândirea începe de la presocratici. Voiam să cercetez rădăcinile cele mai adânci ale gândirii”. Plecase românul de pe Mântuleasa, în marginile lumii noastre eurocentriste, în India, să caute acolo vechea Europă, dusă de valurile de cuceritori indoeuropeni.)*

Știința, biologia *in spe*, însăși ne pune recent în față o revelație de proporții. Entitatea celulelor din care suntem alcătuiți își ține memoria nu în nucleul ei, ci chiar în membrana ei, în periferia care îmbracă „locul gol”!

Cam de când e lumea și pământul, „centrul” tuturor entităților – teritoriale, sociale, politice, culturale, artistice – e un topos râvnit al tuturor marginalilor prin care, pe de o parte, aceștia își caută consacrarea, iar pe de alta, tot ei sunt limfa vitală ce promite să revitalizeze inerțiile și stazele centrului! În inconștientul lor profund, centrele acestor entități tind să canibalizeze influxurile, sugestiile și prospețimile periferiilor sau să absoarbă pacific valorile lor.

În diagrama ei fundamentală, primenirea „centrelor” în istorie e comparabilă cu dinamica și forța de atracție a găurilor negre din cosmos. Pe partea cealaltă a acestor *black holes*, tot ce ele devoră ar fi ipotetic restituit cosmosului, în ipostaze inedite, deși entitățile devin, în noile ipostaze, de nerecunoscut, cum crede mai nou geniul de la Cambridge, Stephen Hawking.

Tot așa ni se dezvăluie în istoria artei și povestea orașelor lumină. În rolul lor de capitale ale artelor, Roma, Veneția, Amsterdamul, Viena, Parisul, Berlinul sau New Yorkul atrag, devoră, ingurgitează și se metamorfozează ele însele prin absorbția și metamorfoza „celuilalt”, a „celorlalți”, a străinului și enclavelor pe care ei le reprezintă, reînnoindu-se continuu cu limfa perifericilor.

Un exemplu perfect accesibil de o asemenea aculturație: în cea mai fecundă școală pentru evoluția modernității artei picturale – aceea a școlii venețiene – mai nici unul din marii artiști ai secolului de aur nu e venețian pur sânge. „Venețianitatea” este chiar opera acestor străini descinși, asemeni lui Tizian, din Cadore, de pe pantele abrupte ale Dolomiților din orbita nord-estului italian.

Dialectica centru-periferie, *feedbackul* lor permanent, îl regăsim la scara unei conserve întredeschise, alerte, de cultură vizuală, mereu updatată și upgradată, cum e Muzeul de Artă Modernă din centrul fierbinte al artelor contemporane New Yorkul. MoMA, ca orice MaMA, își deschide larg depozitele și absoarbe noutăți ale teritoriilor necunoscute și necultivate în colecțiile ei, până mai ieri. Azi, din penumbra acestora, muzeul aduce la lumină, pe pasarelă, în spațiul public, într-o expoziție aerată, într-un *display* rafinat, din vreo 13-14 încăperi imaculate, imense, de la etajul ultim, VI, beniaminii săi fii, artiști de la periferiile centrelor fierbinți de odinioară, care au intrat în patrimoniul MoMA prin achizițiile recente.

Obsesia compulsivă a culturii nord-americane este gnoza.

Prin manevrele manageriale ale establishmentului ei calificat și linnean hiperspecializat pe segmente, speciile producției artistice mondiale, conștiința critică și culturală americană vrea mereu să știe unde, de către cine și cum se face istoria artei în zilele noastre sau nu cu mult în urmă de aceste zile. Sigur că acest muzeu a aflat și de politicile altor muzee europene, ca Tate, care scanează asiduu Estul european. Sunt sigur că, din multe puncte de vedere, muzeele europene au fost mai harnice decât fârtatul lor american.

Deoarece în epoca de glorie a avangardei americane, 1950–1980, proiectul fundamental al culturii critice era colonizarea lumii artei – inclusiv cea europeană – cu gustul și idealurile pionierilor ei dezinhibați de elanul greenbergian, colapsul comunismului, cu efectul lui natural de vacuum ideologic și cultural, a orientat antenele, radarele curatorilor spre ceea ce a devenit o *istorie închisă* a Estului European, închisă prin schimbarea de paradigmă socială și politică din fostul lagăr comunist, prin cea a democrațiilor infante și infantile din 1989.

În ultimul deceniu, diverse expoziții temporare, asemeni celei organizate de New Museum din New York, sub genericul *Ostalgia*, sau chiar de către MoMA însuși, în *Performing Arts 1* (12 septembrie 2012 – 5 august 2013) au început să decanteze, să cântărească retroactiv tot ce cam pierduse America din vedere în marginile lumii ei, în anii de expansiune ai Școlii de la New York. Astfel MoMa a devenit filtrul care reține și consacră nume noi din anii 1960 – 1980 din fostul Est european și din America Latină. Așa se face că instituția totemică a artei actuale din Statele Unite ale Americii a înțeles că trebuie să își impună, prin colonizare, nu doar arta autohtonă, ci chiar spiritul de observație, spiritul critic, prin evenimente în stare să monitorizeze arta unei lumi globalizate, urmând așadar traseul de interes și paternul expansiunii democrației americane. *Curiositas* critică a intrat și ea în expansiune dincolo de Ocean. Astfel că după 1989, MoMA operează în lumea artei, retroactiv și recuperator, în perioadele în care părea dezinteresată de teritorii satelite ori subalterne avangardei americane. Identifică *post festum* autenticitatea teritoriilor și artiștilor până de curând marginale și anonime. Al cincilea Muzeu MoMA – cum e numit cel actual, inaugurat în 20 noiembrie 2004, majoritar gândit ca spațiu interior de japonezul Yoshio Taniguchi, pune în ordine amalgamul de achiziții printr-o expunere a extremelor geografice – *Transmissions: Art in Eastern Europe and Latin America 1960–80*.

Un *team* curatorial aflat sub bagheta lui Stuart Comer și Roxana Marcoci ne oferă o secțiune prin ceea ce aș putea numi *întâlnirea simpatetică* a extremelor geografice ale artei – din respectivele decenii – ce comunică între ele în mod misterios, deși evoluează în contexte sociopolitice antagonice. Artiștii Estului sunt contestatarii comunismului, public sau în intimitatea atelierelor lor, latino-americanii sunt simpatizanții lui și disidenți în dictaturi militare de dreapta.

De parcă însă ar manevra ouă rare de pterodactili din Jurassic Park, exprimându-se despre acești artiști ai extremelor geografice cu o prudență care vrea să menajeze susceptibilități și să evite „incorectitudinea politică”, mi-e imposibil să agreez, totuși, vagul acestei prezentări montat pe website-ul MoMA[1], pentru o expoziție care nu a reușit nici măcar să încropească, așa cum îi era obiceiul unui muzeu de talia acestuia, un sumar catalog.

Câteva idei mă vizitează în această ambianță și transcend aspectele diversității stilistice, a tehnicilor, materialelor, instrumentarului mediatic în următoarele direcții de mai jos.

1. Ca peste tot în lume, după anii ’60, artistul talentat, *artifex*, manualistul virtuoz este dislocat, demis, aș spune, de către artistul inteligent, ironic sau empatic, activ și activist politic, ori e dublat de observatorul documentarist al istoriei, iar artefactul lui – de preeminența ideii încorporate în formele unei autentice *arte povera*. Sigur, toată istoria acestei atitudini / mentalități pare survolată de spiritul lui Duchamp, dar în diverse alte combinații cu un militantism iminent protestului.

2. Pentru scepticii ce s-ar mai putea îndoi de *geniul spiritului timpului* ce guvernează nestingherit ultimul secol de artă, indiferent de meridianele geografiei politice, expoziția de la MoMA este un contraargument extrem de solid. Aici nu avem de a face cu o voluntară aculturație între extremitățile geografiei Vest-Est (America Latină – Estul european), ci cu un inventar al reflexelor *artistului angajat* chiar de o istorie potrivnică libertății de expresie, nonpartizan al acestei istorii. El este un *automaton* nuanțat ce refuză să fie prizonierul oricărei forme de autarhie.

3. *Spiritul timpului* acestor decenii guvernează ceea ce putem numi, mult mai aproape de manifestarea nontectonică și nonsistematică a postmodernității, *volatilismul, plasticitatea mentală* și *adecvarea cameleonică* ale artistului la rostul lui de operator activ și inteligent. Scopul mărturisit al artistului îi dictează acestuia ca un autentic dictator, mijloacele și adaptarea lor la sensul căutat.

deasupra
Imagine din expoziția *Transmissions: Art in Eastern Europe and Latin America, 1960–1980.* Curators: Stuart Comer, Roxana Marcoci, Christian Rattemeyer, Giampaolo Bianconi, Martha Joseph. September 05, 2015 – January 03, 2016. MoMA New York. Photo: Coriolan Babeți

4. Nu atât circulația ideilor și a artiștilor *antequem* 1989 (cum sunt înclinați să considere organizatorii evenimentului), nici contaminația nemijlocită atât de dificilă între artiștii blocurilor ideologice separate de Cortina de Fier sunt determinante, cât mai ales asemănările nedeliberate, dar izbitoare, dintre imaginarul artiștilor stimulați și supuși acelorași tipuri de privațiuni, presiuni și cenzuri ale unor ideologii fie și opuse între ele, dar la fel de castratoare, ale dictaturilor, fie acestea de dreapta sau de stânga.

5. Numitorul comun al expoziției este negația tatălui, *le nom du père*, perceptibil în franceză și ca *le non du pèr*e, cum crede Foucault, discreditul evident al tabuurilor paterne. Așa se face că Ion Grigorescu, cu filmul său pe 8 mm, *Dialog cu Președintele Nicolae Ceaușescu*, în care artistul interpretează ambele roluri, cel al artistului, și, sub masca pictată de el însuși, pe cel al dictatorului, ca și Geta Brătescu, cu filmul claustrofob și anaerob al Atelierului, ni se dezvăluie ca extrem de afini chilianului Juan Downey, în *Video Trans America din anii 73–76*. Expoziția excelează în afinități elective dintre spații care aproape sigur nu au comunicat decât sporadic și incidental. Așa se face că opera lui Gotovac poate fi semnată oricând de Ion Grigorescu sau cea a Evei Partum de Geta Brătescu și invers.

6. Mă văd nevoit să îmi citez convingerea imuabilă, a nu știu câta oară, întrucât una mai adecvată nu am și nici nu întrezăresc măcar. Numitorul comun al acestei fracții a artei rezidă în radicalismul *schimbării de sex* a imaginarului, a imaginii postmoderne, a evenimentului istoric și regimurilor de guvernare ce au negat totalitarismele cu mult înainte de colapsul lor fizic. Descoperim că Revoluția Iconică a Vestului a inclus vocile artiștilor Estului european în același amplu tsunami al artelor vizuale, care a făcut din autorii ei profeții căderii totalitarismelor și ideologiilor aferente. Imaginea câștigă prin KO tehnic disputa cu *logocentrismul* propagandei ideologiei comuniste. Dacă am deprinde din această lecție a Războiului Rece o lectură mai atentă a imaginarului artistic de azi, cu precădere în artele vizuale, am decela cu un avans de decenii următorul pas făcut pe scena istoriei politice a lumii. Imaginea este prin condiția ei avangardistă. Dincolo de condiția materială a artelor vizuale, promovată uneori prin precarități care se substituie simplității, prin secvențialismul discontinuităților, minând discursuri coerente, prin re-prezentare chiar anestetică, *tel quel*, a conjuncturalului, *urgrundul* întregii expoziții e alcătuit din contestațiile de toate culorile politice ale artei sau antiartei, ce anunță despărțirea de vremurile încă proaspete în memorie ale taților smintiți de inflațiile egourilor lor și afilierea umanității la noua religie a Marii Mame celebrate în infinitele ei ipostaze, în noul ei politeism, hrănind ca orice sân matern polimorfismul postmodern: pe scurt, volatilismul ca expresie a absolutismului libertar. Verbul acestei epoci este „volare", a zbura în stare de absolută libertate. Acest trend de adâncime, prin înălțimea zborului, creează temeiul unei arte apatride, cum este toată postmodernitatea! Discursul artiștilor, indiferent de mediul pentru care optează – foto, film, video, instalații – converg toate într-un punct de perspectivă morală, socială și politică, invizibil, dar ubicuu: *Libertatea necondiționată și Absolutismul ei*. Morala fabulei filmului lui Ion Grigorescu este: *Dacă poporul nu poate să conducă, atunci măcar să critice*, plutește în aerul sălilor ca un elf, memento ecou ce te urmărește, redundant, ironic și sapiențial.

7. Nu în ultimul rând, e interesant de observat că fundalul politic al discursurilor artistice se impune, în aceste decenii, ca și în România, mai întâi prin ritualul purificator al aniconismului filocalic (geometrism abstract, ca marcă a artei apatride), care cred că a testat prin formalism un prim stadiu al libertății artistice. Expoziția se deschide, de fapt, prin antologia de lucrări ale unui Vasarely, *Cădere*, ce întâlnesc formalismul sudamericanilor, Julio le Parc, Jesus Rafael Sotto, Sergio Camargo, reuniți de François Morellet în grupul GRAV de la Paris.

Provocarea însă abia acum urmează: ce face artistul post-89 cu libertatea absolută care e numai o altă extremă dificultate a existenței lui. Aproape sigur e că își caută un Superego! Dar nimeni mai bine decât artistul însuși nu știe cine e acela.

New York, 5 octombrie 2015

summary

Over the past decade, various temporary exhibitions, such as *Ostalgia* organized by the New Museum of New York, or even by MoMA itself, in *Performing Arts 1* (September 12, 2012/August 5, 2013), have started to decant and retroactively weigh nearly all that America had lost sight of at the confines of its world, in the heyday of the New York School. Indeed, MoMA has become the filter that retains and consecrates new names from the former East European bloc and from Latin America in the 1960s–1980s. This explains why the totemic institution of present-day U.S. art has understood that it must impose, by colonization, not only the domestic art, but the very spirit of observation, the critical spirit, through events apt to monitor the art of a globalised world, thereby following the trajectory of interest and the pattern of the expansion of democracy in the U.S. Critical *curiositas* has also started to expand over the Atlantic. As such, MoMA has been operating in a retroactive and recovering way after 1989, in time frames when it had seemed disinterested in satellite territories or in those subservient to the U.S. Avant-garde. It identifies in *a post festum* manner the authenticity of realms and artists deemed marginal and anonymous until recently. The fifth MoMA Museum – such as the present one, inaugurated on November 20, 2004, is named – has been mainly designed as an inner space by Japan's Yoshio Taniguchi and it sets order in the bulk of acquisitions through a show of geographical extremes – *Transmissions: Art in Eastern Europe and Latin America 1960 – 80.*

Nota:

1 moma.org: *Transmisii: Arta în Europa de Est şi America Latină, 1960–1980* se concentrează pe paralelele şi conexiunile de pe o scenă internaţională de artişti care au lucrat în – şi în raport cu – America Latină şi Europa de Est în anii şaizeci şi şaptezeci. Experimentul radical, expansiunea şi diseminarea ideilor care au marcat producţia culturală a acestor decenii (care au însoţit marile proteste studenţeşti din 1968) sfidează naraţiunile încetăţenite despre artă şi istorie din Occident. Artişti de la Praga la Mexico City au dezvoltat reţele de distribuţie şi organizare alternative şi în expansiune constantă, *via* Paris, Viena şi Veneţia, pentru a ocoli graniţele stabilite după cel de-al Doilea Război Mondial, formele locale de stat şi represiune militară, precum şi relatările occidentale despre măiestria artistică şi individualism. O transformare majoră de pe scenele artistice ale Americii Latine şi Europei de Est a fost aderarea la critica instituţională şi accentul pus pe creaţia de artă în afara unui context de piaţă. Expoziţia aduce laolaltă lucrări-reper din colecţia MoMA ale unor artişti est-europeni precum Geta Brătescu, Tomislav Gotovac, Ion Grigorescu, Sanja Iveković, Dóra Maurer, şi colectivele antiartă Gorgona, OHO, Aktual şi Fluxus Est, precum şi artişti latino-americani ca Beatriz González, Antonio Dias, Lea Lublin şi Ana Mendieta. O atenţie specială este acordată grupului de artişti argentinieni din jurul influentului Instituto Torcuato Di Tella, printre care Oscar Bony, David Lamelas şi Marta Minujín, care au abordat implicaţiile comunicării mass media – inclusiv film, televiziune şi telex – într-o perioadă vibrantă, experimentală, de inovaţii tehnologice şi tensiuni politice. Expunând serii de lucrări şi instalaţii importante, multe dintre ele pentru prima dată, *Transmisii: Arta în Europa de Est şi America Latină, 1960–1980* pune în lumină multiple puncte de contact, adesea iniţiate şi susţinute prin acţiuni colective şi schimburi personale între artişti. Expoziţia sugerează posibile contrageografii, realinieri, modele alternative de solidaritate şi noi căi de a gândi arta produsă pe plan internaţional, în raport cu cadrele dictate de Războiul Rece.

STADT/BILD. Image of a City, part of the Berlin Art Week 2015.
Venues: Berlinische Galerie, Deutsche Bank KunstHalle, KW Institute for Contemporary Art, Nationalgalerie – Staatliche Museen zu Berlin.
15 – 20 Septembrie 2015

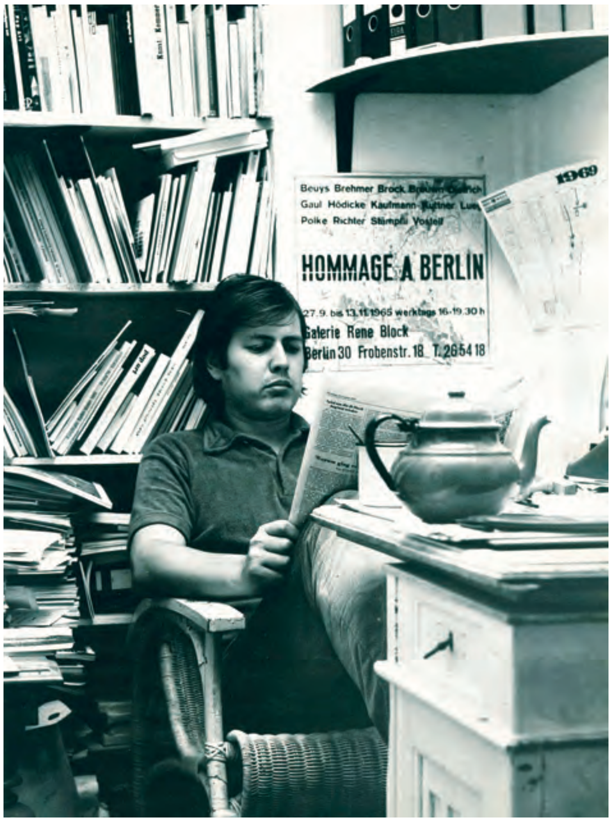
RE-IMAGINÂND ORAŞUL

Text de / Text by
ELEONORA FARINA

„Situaţiile pentru un happening ar trebui să vină din ceea ce vezi în lumea reală, din locuri şi oameni reali, mai mult decât din cap. Dacă te bizui prea mult pe imaginaţie, te vei cantona în cele din urmă tot în arta veche, deoarece arta a provenit întotdeauna din imaginaţie.”[1] Acestea sunt cuvintele lui Allan Kaprow, care a enunţat în 1966 cele 11 reguli despre cum să faci şi cum să nu faci un happening. *Iar una din acţiunile sale cele mai cunoscute din anul următor a fost realizată în cadrul „Fluide. Un happening de Allan Kaprow, 1967/2015”, organizat de Nationalgalerie din Berlin, în cadrul proiectului colaborativ între instituţii „STADT/BILD”, pe parcursul celei de-a patra ediţii a Berlin Art Week. Nu numai că proiectul istoric a fost reconstituit cu această ocazie, dar au fost invitaţi diverşi artişti internaţionali ca să îl interpreteze şi să îl reinventeze în spaţii publice din apropierea galeriei – construită de Mies van der Rohe în acelaşi an cu* Fluidele.

De pildă, Alexandra Pirici a „angajat” mulţi „oameni reali” să interpreteze blocurile de gheaţă într-un moment colectiv care a durat atâta timp cât corpurile lor au putut să reziste fizic; sau grupul de artişti format din Antje Majewski, Olivier Guesselé-Garai, Assaf Gruber, Agnieszka Polska şi Juliane Solmsdorf, care au creat o instalaţie lângă o casă de refugiaţi, reformând structura Fluidelor cu obiecte utile, din „lumea reală” şi lăsând oamenii să le folosească după bunul lor plac.
Într-adevăr, oraşul şi arhitectura sa au format miezul ediţiei Art Week de anul acesta, într-un concept în care noţiunea oraşul-astăzi a fost pusă sub semnul întrebării, în toate aspectele sale urbane, sociale, politice şi culturale.
Oraşul ca „zonă liberă într-un stat liminal, între lipsa de rădăcini şi înrădăcinare”[2] , potrivit lui Simon Njami, curatorul expoziţiei de grup Xenopolis de la Deutsche Bank KunstHalle, în care noi toţi suntem cetăţeni şi străini în acelaşi timp, într-un mod interstiţial de a trăi (o problemă urgentă într-un timp istoric de migraţie globală) între locuri, culturi şi naţiuni.
Instalaţia de video şi sunet *Duminică în parc* de Jan-Peter E.R. Sonntag prezintă cântece din revoluţia mexicană, cântate la flaşnete originare din Berlin, o meditaţie asupra migraţiei instrumentelor şi muzicienilor din Germania în America de Sud la începutul secolului XX. Într-un oraş ca Berlinul, cu un comportament dialogic care „combină diferenţe aparent ireconciliabile, schiţate din diferite puncte de vedere”[3], a fost expusă de arhitecţii Brandlhuber + Hertweck, Mayfried în expoziţia lor arhivistică exhaustivă, *Oraşul dialogic – Berlinul va fi Berlin* la Berlinische Galerie, unde au putut fi văzute sute de machete din colecţia de arhitectură a muzeului de pe parcursul concursurilor de construcţie, împreună cu un zid construit din cărţile omonime, dăruite gratis publicului.[4]
Un dialog permanent cu oraşul pe care vizitatorul putea să îl reîntâlnească şi să îl urmărească în expoziţia simultană *Radical Modern. Planificarea urbanistică şi arhitectura în anii şaizeci la Berlin*, despre modificările urbanistice din anii şaizeci, într-un oraş care a suferit din cauza devastării intense în timpul războiului, a fost divizat de un zid şi care suferă azi din cauza proceselor dificile de renovare a proprietăţilor imobiliare.
O parte din Berlin Art Week a constituit-o cooperarea dintre mai sus-menţionata Berlinische Galerie şi Neuer Berliner Kunstverein (n.b.k.) pentru expoziţia *Nu am niciun weekend. Arhivele René Block – 50 de ani de istorie vie la Berlin*, care a omagiat personalitatea curatorului multivalent şi proprietarului de galerie René Block, unul dintre primii suporteri ai Fluxus şi ai happening-urilor, promotor al tendinţei artelor contemporane la Berlin, care a expus la prima locaţie monumentala sa arhivă personală, care include documente, fotografii şi filme din 1964 (anul deschiderii primei sale galerii) până azi, iar în a doua, lucrări şi piese favorite din practica sa curatorială. În cele şase zile cât a durat a IV-a ediţie a Berlin Art Week, cu cele 50 de proiecte de expoziţii împrăştiate în 40 de spaţii de artă, au fost găzduiţi peste 100 000 de vizitatori din întreaga lume: *Stadtluft macht frei*[5]
.

1 Allan Kaprow, Cum să faci un happening, publicat de Primary Information, 2009.
Xenopolis, booklet, p. 4.
2 www.berlinischegalerie.de/en/exhibitions/current-exhibitions/stadtbild-brandlhuber
3 Arno Brandlhuber, Florian Hertweck, Thomas Mayfried (editat de), "The Dialogic City – Berlin wird Berlin" [Oraşul dialogic – Berlinul va fi Berlin], Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln, 2015.
4 „Aerul urban te face liber" este un proverb german din Evul Mediu.



deasupra
"Brandlhuber+ Hertweck, Mayfried. *The Dialogic City – Berlin wird Berlin*"
Arno Brandlhuber, Florian Hertweck, Thomas Mayfried, The Dialogic City – Berlin wird Berlin, 2015, installation view, © The Dialogic City

stânga
René Block in his gallery with poster "Hommage à Berlin", 1969, photo: KP Brehmer, KP Brehmer Nachlass, Berlin

summary

"The situations for a happening should come from what you see in the real world, from real places and people rather than from the head. If you stick to imagination too much you'll end up with old art again, since art was always supposed to be made from imagination." These words are of Allan Kaprow, who in 1966 delivered a statement with eleven rules on how, and how not, to make a happening. And one of his best-known actions of the following year was re-enacted in the frame of "Fluids. A Happening by Allan Kaprow, 1967/2015", organized by the Nationalgalerie in Berlin as part of the collaborative project among institutions "STADT/BILD" (Image of a City) during the 4th Berlin Art Week. Not only the historical project was reconstructed on this occasion but also and much more various international artists were invited to interpret and reinvent it in public spaces close to the gallery – built by Mies van der Rohe in the very same year of Fluids. For example by Alexandra Pirici, who hired numerous "real people" to enact the ice blocks in a collective moment that lasted as long as the bodies could physically stand; or the artists' group composed by Antje Majewski, Olivier Guesselé-Garai, Assaf Gruber, Agnieszka Polska, and Juliane Solmsdorf, who created an installation near a refugees house reshaping the *Fluids*' structure through useful objects from the "real world" and letting people use them as they wished.

Celeste Boursier-Mougenot, Acquaalta.
24 iunie – 13 septembrie 2015. Curatoare: Daria de Beauvais. Palais de Tokyo (Paris)

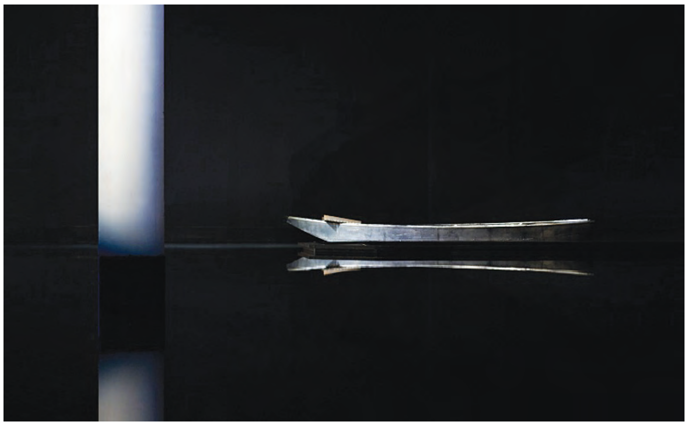
VENEȚIA KITSCH DIN PALAIS DE TOKYO

Text de / Text by
LUCIA POPA

Noile media de socializare permit răspândirea în masă a unui privilegiu rezervat în bună parte artiștilor, cu câteva secole în urmă: surplusul estetic adăugat realității. Indivizi foarte diferiți își pot transforma astăzi propria viață într-o operă de artă (cu sau lipsită de „gust”), așa cum își dorea eroina lui Flaubert. Datorită instrumentelor de socializare virtuală, temperamentul bovaric nu mai aneantizează subiectul, ci îi poate aduce chiar o anumită glorie: obiectualizarea și estetizarea propriei vieți producea înainte o dedublare psihotică, trăită inconfortabil, căci nu era recunoscută de ceilalți, însă dedublarea poate fi astăzi acceptată de ceilalți, grație accesului public la canalele de realitate virtuală. Boris Groys nu se înșela scriind într-un volum de eseuri, Going Public, *că acest „design”, practicat recent pe scară largă de diferite categorii sociale și profesionale, atrage după sine o anumită publicitate, dar și mefiența privitorului. Designul funcționează ca o critică a obiectului estetizat, ca și cum autorul nu ar avea suficientă încredere în acesta și ar considera că el trebuie îmbunătățit, că anumite aspecte trebuie ascunse. Este motivul pentru care avangardele au încercat un proiect de design zero, echivalarea realității cu arta, fără adaosuri. Desigur, absența programatică a designului este tot o formă de design, iar orice design este „nesincer”, căci truchează realitatea, stratul estetic (bineînțeles, nu echivalez termenul „estetic” cu noțiunea de „frumos”, esteticul include și grotescul etc.) corodând orice obiect.*

pe pagini:
Celeste Boursier-Mougenot, *Acquaalta*. 24 iunie – 13 septembrie 2015. Curatoare: Daria de Beauvais. Palais de Tokyo (Paris). Courtesy of Palais de Tokyo

Această mefiență instinctivă a privitorului față de designul aplicat de orice artist se adaugă disconfortului produs de distanța între artist și public. Înainte de procesul de secularizare, cele mai multe opere de artă aveau o tematică religioasă, ceea ce apropia puternic artistul și privitorul, erau uniți în adorarea sacrului și în umilința comună în fața acestuia. Astăzi, artiștii compensează absența sacrului, ca spațiu de partaj cu publicul, prin diferite metode de „stânga", prin angajament politic sau social: susținând diferite cauze „nobile", artistul va diminua distanța frustrantă cu privitorul care, de altfel, are și el la îndemână mijloace pentru a crea opere: propria sa imagine, profilul său de Facebook etc.
Cealaltă metodă de care dispune artistul pentru a se apropia de privitor este una inspirată de capitalism: entertainmentul prin controlul parțial asupra propriei opere, partajat cu publicul. Este soluția artistului francez Céleste Boursier-Mougenot în cea mai recentă expoziție solo a sa, prezentată la Palais de Tokyo (Paris). Lucrările sale se situează la intersecția dintre muzica experimentală și artele plastice. După o scurtă carieră în calitate de membru al unor formații muzicale și compozitor pentru coregraful Pascal Rambert, el se orientează, începând cu 1994, către artele plastice. Lucrările sale sunt, de obicei, instalații care produc simultan sunete și diverse forme în interacțiune, în combinații aleatorii, care scapă în mod voluntar controlului artistului.
Deși nu este un artist foarte cunoscut, anul 2015 a fost unul plin de succes pentru Céleste Boursier-Mougenot: a reprezentat Franța la cea de a 56-a ediție a Bienalei de la Veneția, a expus un proiect foarte mediatizat la Palais de Tokyo și va avea curând o expoziție solo la Musée de Beaux-Arts din Montréal. Dacă Centre Pompidou a încetat de multă vreme să simbolizeze în Paris un bastion al artei de avangardă, preferând să expună artiști consacrați, valori „sigure", Palais de Tokyo preia cu succes rolul de instituție care prezintă artiști tineri sau în curs de confirmare și cu lucrări experimentale. Centrul artistic susține un program prin care încurajează artiștii să conceapă proiecte inspirate de anumite spații expoziționale ale instituției, transformându-le cât mai mult, prin medii artistice diverse, astfel că numeroase expoziții de la Palais de Tokyo lasă vizitatorului impresia că nu merge la un eveniment artistic, ci că este inițiat într-o nouă lume.
Céleste Boursier-Mougenot a transformat câteva săli ale centrului într-o mică Veneție fantomatică, nocturnă. Pereții sălilor menținute în obscuritate aproape desăvârșită au fost vopsiți în negru și înăuntru a fost amenajat un bazin amplu, tot negru, plin cu apă și de formă neregulată. Deasupra apei plutesc câteva bărci de lemn cu care vizitatorii se pot plimba, conduși de membri ai personalului instituției. Siluetele vizitatorilor sunt captate de camere de filmat și, cu ajutorul unui dispozitiv, ele sunt reproiectate, în timp real, pe pereți, însă metamorfozate în fantome de mercur, fluide și hieratice. O altă instalație face același lucru cu sunetele, rezultatul fiind un amestec de șoapte, plus ceva care seamănă cu o muzică stranie, nepământeană. Vizitatorul este plimbat pe un mic Styx de interior, transportat magic în tărâmul tenebrelor.
În plină postsecularizare, nici artistul și nici majoritatea vizitatorilor de muzee de artă contemporană nu mai cred în Infern sau în ceva de „dincolo". Surprinzător tehnic și ambiental prin efectul hieratic, proiectul lui Céleste Boursier-Mougenot este o încercare de a produce în laborator ceva care ar semăna cu lumea „cealaltă", pe care însă nu o mai așteaptă aproape nimeni. Rezultatul este, simultan, grațios și jenant, o estetizare superficială a realității, o poezie bombastică și demodată. Cum remarca scriitorul Jorge Luis Borges, unul dintre genurile de artă slabă este acela care se străduiește să uimească publicul vorbindu-i patetic și vag despre divinitate, metafizică și despre „lucrurile mărețe", în general, fără concretețe. Încărcând greu procentajul de „design" al instalației sale cu aluzii formulate teatral ale morții și lumii de dincolo, artistul francez pare un demiurg anacronic.



Ca să se salveze de această postură, prin care, de altfel, se îndepărtează de privitor (la rândul său capabil, așa cum scriam mai sus, de a crea propria operă, adică imaginea lui însuși, propagată de mediile de socializare), Céleste Boursier-Mougenot recurge la kitsch. Sedus de o plimbare cu barca într-un Disneyland al tenebrelor, vizitatorul ia parte deodată la proiectul demiurgic kitsch. În felul acesta, artistul recurge la o sinucidere simbolică, ritualică: el nu mai este autorul deplin al operei sale, este co-autor, alături de public. Sacrificiul ritualic este însă necesar și prolific în acest caz, căci doza de entertainment livrată privitorului îl salvează pe artist de ironii și distanță critică. Căci, după ce a acceptat să ia parte la proiectul artistic, orice critică din partea publicului ar deveni imediat un act de autocritică și autonegare.
În felul acesta, mefiența generalizată pe care o exercită designul polarizează artiștii inevitabil în activiști de stânga sau în entertaineri, promoteri ai societății de consum. Cum acestea sunt singurele variante posibile, etichetele de stânga sau dreapta sunt mai puțin importante, ceea ce distinge calitatea lucrărilor fiind, mai degrabă, o problemă de rafinament și inventivitate în soluția aleasă. Deși sacrificiul ritualic operat de Céleste Boursier-Mougenot este ingenios, privitorului atent nu îi scapă excesul de design inspirat de marile teme grele ale metafizicii și ridicolul inexorabil rezultat de aici.

summary

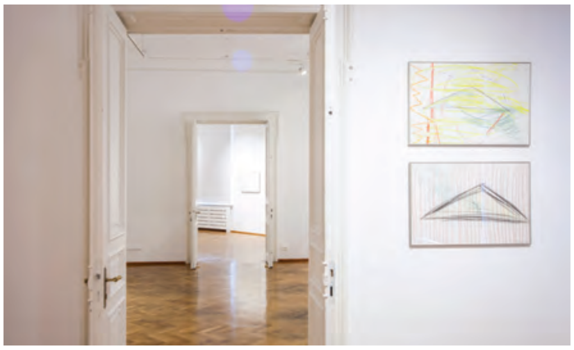
One method available to the artist in order to get closer to the viewer is inspired by capitalism: entertainment through the partial control of his/her own work, shared with the public. This is the solution of French artist Céleste Boursier-Mougenot in his most recent solo exhibition at Palais de Tokyo (Paris). His works are at the crossroads between experimental music and visual arts. After a brief career as a member of music groups and composer for the choreographer Pascal Rambert, he turned towards visual arts starting 1994. His works are usually installations which simultaneously produce sounds and various forms of interaction, in random combinations, which voluntarily escape the artist's control. In order to break from this position, through which he actually turns away from the viewer (in his turn, able, as I wrote above, to create its own work, that is its own image, propagated through the social media), Céleste Boursier-Mougenot resorts to Kitsch. Seduced by a boat ride in a gloomy Disneyland, all of a sudden, the visitor takes part in a demiurgically Kitsch project. This way, the artist resorts to a symbolic, ritual suicide: he is no longer the full author of his work, but a co-author, along with the audience. The ritual sacrifice is however necessary and prolific in this case, since the dose of entertainment delivered to the viewer saves the artist from ironies and critical distance. Indeed, after accepting to join in the artistic project, any criticism coming from the audience might immediately become an act of self-criticism and self-denial.

interviu
// INTERVIEW

MARILENA PREDA SÂNC
Minimalismul supus unei metodologii aditive

Prezentare și interviu de / Presentation and Interview by
LIVIANA DAN

În anul 2015, Marilena Preda Sânc a avut o traiectorie specială în pictură şi desen cu expoziţiile But it got too cold *(Galeria Eastwards Prosppectus, 2 aprilie – 24 mai 2015),* Calling Earth back to Art *(Galeria Calina, 27 aprilie – 22 mai, 2014) și participarea la Vienna Contemporary (24 – 27 septembrie 2015).*
Marilena Preda Sânc face parte din generația '80 și este una dintre primele reprezentante ale feminismului în arta contemporană din România. Este profesoară la Universitatea Națională de Arte din București, președinta Filialei de Pictură a U.A.P. București, România și redactoare-șef a revistei „Contrapunct".
A expus la Muzeul Național de Artă Contemporană, București (2011), Zacheta National Gallery, Varșovia (2010), Mumok, Viena (2009), Frauenmuseum, Bonn (2006), în cadrul Franklin Furnace's Program „The Future of the Present", New York (1998). Pictează, face video şi performance, artă de for public, scrie.
Marilena Preda Sânc are un sistem propriu de cercetare a abstracţiei vizuale. Lucrează cu un repertoriu de forme elementare şi cu un set de reguli activate în câmpul vizual. Desenele au o libertate controlată. Cu austeritate academică şi simpatie pentru analiza culturală, Marilena Preda Sânc practică arta ca idee, dar şi arta ca acţiune. Pentru a rafina un sistem, artista leagă momente ca: feminism, ecologie, politică de aspecte teoretice ca: abstracţionism, reciprocitate, cooperare. Structura rămâne abstractă. Tactica are disciplină ecologică. Strategia este feministă.
În apărarea unui modernism unde natura furnizează substanţa externă şi ideea contextul, Marilena Preda Sânc demonstrează că arta abstractă, în special cea geometrică, rămâne radicală. Demonstraţia are un fel de diversiune logică: sunt lucrările bune pentru că sunt radicale ori sunt radicale pentru că sunt bune. Minimalismul este supus unei metodologii aditive. Elementele sunt dificil de izolat. Sunt calităţile care izolează o linie de poezie de o linie de proză. Doar emoţia, ca stare de spirit, explică pe cât de interesant poate fi un triunghi, o sferă, un pătrat... Domeniul creativ rămâne memoria asemenea unui depozit de imagini. Rigoarea spartană şi regulile geometrice sunt favorabile unei imagini netede. Culorile strălucitoare se transformă în alb opac şi emoţia devine rece, expusă vântului. O abstracţie devastată de iarnă. Imaginea clară este produsă prin trecerea substanţei naturii în natura memoriei. Desenul devine obiect fizic. Culorile aduc intimitate şi sunt de tipul: umbră rece, argintiu evaziv, roz-cenuşiu cald... Undeva în apropiere, Marilena Preda Sânc introduce un element al timpului. Un pariu luxos cu experimentul. Timpurile sunt haotice. Arta este conceptuală cu propriul ei context. Marilena Preda Sânc își inventează, cu detour poetic, propria istorie. Prezentată în contextul artei ca un comentariu al artei. O construcție politică / abstractă disciplinată ecologic. Într-un sistem propriu de cercetare s-a desfăşurat şi interviul dintre Marilena Preda Sânc şi Liviana Dan, făcut înainte de deschiderea expoziţiei de la Eastwards Prospectus.



L.D.: *În expoziţia de la MNAC din septembrie 2011, Olivia Niţiş, curatoarea expoziţiei, îţi marchează istoric şi conceptual parcursul în patru teme majore: Modul, Corp – Peisaj, Feminisme şi Glob. O acurateţe tumultuoasă, dacă îmi permiţi să o numesc astfel. Dacă lăsăm la o parte teritoriul alb al spaţiului, cum ai descrie familiar acest parcurs?*

M.P.S.: În 2009, am depus cererea pentru MNAC, în dorinţa de a realiza o expoziţie cu caracter retrospectiv în 2011, marcând astfel 30 de ani de la prima mea expoziţie personală deschisă la Atelier 35 / U.A.P., în 1981. Lucrările acopereau tematici diverse. Seriile de lucrări au constituit expoziţii, de-a lungul timpului, intitulate „Modul", „Corp – Peisaj", „Stări cosmice", „Flying Souls", „Inside the Living", „Construcţii / Spaţii", la care se adăugau piesele video cu tematici feministe începute în 1993 şi ecologiste, centrate pe ideea de globalizare / *remapping the worlds*, prima lucrare, *Globul*, fiind prezentată în 1999. Am dorit colaborarea cu o tânără curatoare, iar Olivia Niţiş, a cărei activitate o cunoşteam şi o apreciam, a însemnat un ochi proaspăt, o minte lucidă, o atitudine fermă, şi nu întotdeauna comodă, o parteneră de dialog cu o altă perspectivă asupra lucrărilor mele, care a fost alături de mine pe tot parcursul proiectului expoziţional. Seriile de lucrări sunt intervale în care o idee, un sentiment, o reacţie faţă de context încep să devină imagine.

L.D.: *L-ai cunoscut pe Peter Weibel. Un campion timpuriu şi elocvent al teoriilor media şi un curator de excepţie, ai lucrat aproape de Martha Willson, care ocupă un loc important în istoria feminismului, a performanceului şi a artei conceptuale. Amândoi au fost şi sunt de asemenea concentraţi asupra educaţiei şi a libertăţii de expresie. Ce au însemnat pentru tine aceste întâlniri?*

M.P.S.: Întâlnirea cu Peter Weibel a însemnat întâlnirea cu Ars Electronica, festivalul media pe care l-a iniţiat în 1979 la Linz şi care reprezintă şi acum tărâmul performanţelor tehnologice şi al gândirii ştiinţifice experimentale interdisciplinare. Opera artistului Peter Weibel, licenţiat al mai multor domenii artistice şi ştiinţifice, te fascinează prin nonconformism, cunoaşterea mediumurilor şi a spaţiului, profunzime şi prospeţime creatoare. Martha Willson, o prezenţă excentrică, o artistă curajoasă, rafinată şi protestatară, care performează cu ironie, te citeşte cu uşurinţă şi te ajută cu delicateţe. La New York, m-a făcut să înţeleg ce înseamnă să construieşti Franklin Furnace Foundation, fundaţia pe care o conduce şi care promovează creaţia liberă şi artişti ce îşi asumă arta ca un mod de a exista, de a reflecta şi modela societatea în care trăiesc.

L.D.: *În catalogul expoziţiei „Stări cosmice / Suflete zburătoare" din 1992, criticul de artă Călin Dan descoperă la tine o „dispoziţie abstractă", ce îi aminteşte de Clifford Still şi o „serie de desene surprinzătoare". „Similitudinile cu stilul lui Cy Twonbly dau un indiciu asupra motivaţiei interne a acestui nou discurs: literatura", susține Călin Dan. Recunosc la tine o loialitate aproape conservativă pentru abstract şi de aici poate ghilimelele lui Călin Dan, recunosc la tine o intimitate lirică în expansiune, care dezvoltă linia, culoarea, într-o bandă liberă ce devine spaţiu deliberat. Cred însă că mecanismele picturii şi desenului tău ţin mereu de o abstracţie vehementă, de reguli de geometrie practicate (preiau aici curajul lui Călin Dan) de Brice Marten și Robert Ryman. Este o lumină clară şi o linie de gheaţă. Dar există şi mişcarea şi emoţia care le topeşte. Cum te raportezi de fapt la rigoarea abstractă?*

M.P.S.: O stare mentală, o senzaţie, un sunet se transformă în culoare. Culoarea devine linie. Linia modelează structuri narative / spaţii / abstracţii cu suflet. Eu nu percep rigoarea abstractă ca pe o rigoare, ci ca pe un metal-imbaj simbolic la care în anumite momente am acces.

L.D.: *Este surprinzătoare relaţia pe care un artist al noilor media o are faţă de pictură şi desen. Poate senzitivitatea experimentului să schimbe paradigma picturii şi desenului?*
M.P.S.: În anii '70, mergeam pe şantiere de restaurare şi pictură din nou, în anii '80 pictam pe pânză, desenam, făceam colaje şi fotografii intervenite, în anii '90 am trecut la obiect, instalaţie, video şi performance.
Expoziţiile mele conţin o temă centrală. Lucrările se adună firesc. Mediumuri şi practici artistice diverse. Pentru mine este important un traseu expoziţional cu un discurs vizual coerent, dar nu monodic. Libertatea de creaţie mă face să am putere să continui. Important este să crezi în ceea ce faci, dar pentru asta trebuie să fii onest cu tine însuţi, informat, să trăieşti pentru artă şi să apreciezi arta celorlalţi.

L.D.: *Marilena Preda Sânc, ţi-ai permis o aventură în experienţa estetică, dar cum gândeşti prezentul şi viitorul prin grila ecofeminismului, a ecologiei sociale, a teoriilor sociale construite extropic şi a raportării la spaţiul public?*

M.P.S.: Îmi place să mă uit la televizor, urmăresc descoperirile ştiinţifice şi convulsiile geopolitice, sociale, încerc să înţeleg mecanismele puterii, remarc problemele grave de mediu, sunt împotriva extremismului de orice fel şi a sintagmei, mereu reconfirmată local/global, că femeia nu este om. Ca zugrav de imagini, comentariile mele se regăsesc în obiectul artistic pe care îl semnez.

L.D.: *În acest context, ce norme de stil, de putere influenţează pictura si desenul tău?*

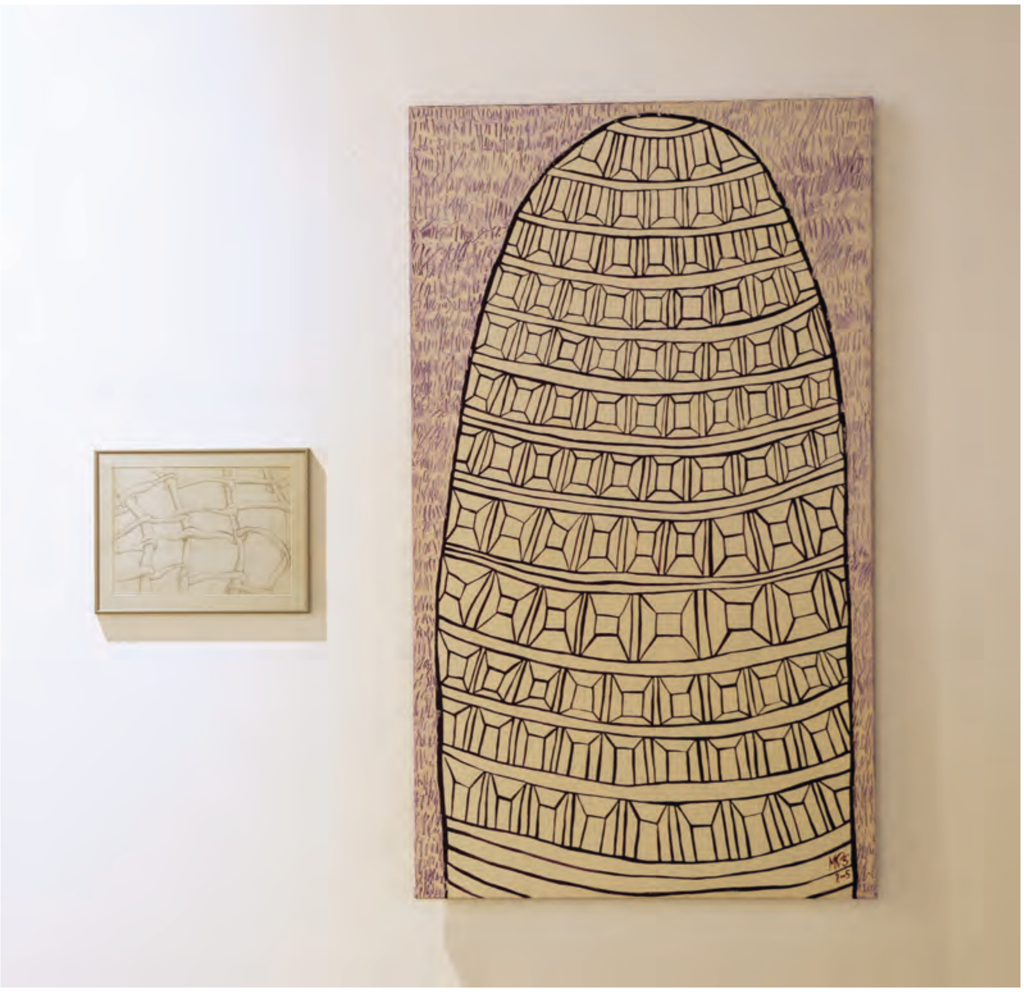
M.P.S.: Sondez realitatea din perspective multiple şi este firesc să fie aşa. Nu aş fi putut face o carieră artistică la comandă. Starea pe care o iubesc cel mai mult este cea în care încerc, îndrăznesc şi apare ceva nou în imagine. Conştientizarea deplină vine după. Nu mi-am pus probleme de stil. Am serii de imagini pe anumite tematici. Ele se aşază într-un univers perfectibil în care exist ca într-o realitate virtuală, obiectivată continuu în ceea ce devine obiect artistic. Am simţit în câteva întrebări că ai fi vrut să exprim câteva opinii despre activitatea mea ca profesor. Consider activitatea cu studenţii o continuare a activităţii de atelier. Ei sunt elevii şi colegii mei. Trebuie să discut cu ei astfel încât să-şi conştientizeze capacitatea de creaţie. Mă interesează evoluţia învăţământului artistic românesc rămas cam academic, aşa cum mă interesează rescrierea unei istorii a artelor vizuale europene cu includerea scenei artistice balcanice.
În ultimele trei decenii au avut loc numeroase evenimente artistice remarcabile în spaţiul central și est-european, însoţite de cataloage şi studii teoretice consistente, dar istoria artelor vizuale europene rămâne un volum dedicat artei occidentale. Trebuie modificată această percepţie şi elaborate studii vizuale complexe, care să conţină istoria vizuală europeană în întregul ei.

dreapta
Minimalism is undertaken by am additive methodology / Vienna Contemporary 2015
Courtesy of Marilena Preda Sânc și Galeria Eastwards Prospectus

dedesubt
Calling Earth back to Art / Galeria Calina -
Courtesy of Marilena Preda Sânc și Galeria Calina

pagina anterioară, stânga
Calling Earth back to Art / Galeria Calina -
Courtesy of Marilena Preda Sânc și Galeria Calina

pagina anterioară, dreapta
But IT Got Too COLD / Eastwards Prospectus -
Courtesy of Marilena Preda Sânc și Galeria Eastwards Prospectus



Domenico de Chirico:

Domenico de Chirico. Foto: Cristina Lorenzi

„În România există mult potențial, o cantitate infinită de vibrații bune și mulți artiști talentați”

Text de / Text by
BOGDAN TEODORESCU

Primul contact personal cu Domenico de Chirico, pe care îl cunoșteam de la prieteni, a fost posibil datorită primei expoziții curatoriate în România, “What IS a Bird? We Simply Don't Know”, de la Galeria Nicodim din București, vara aceasta. Nu a fost vorba doar de numele său, care trimite direct la ciudatul inventator al picturii metafizice, dar și de activitatea desfășurată, deja foarte bogată și variată, care se întinde peste tot pe hartă. Imediat m-am gândit la un interviu, sperând să pot pătrunde în mintea acestui curator ubicuu. Aceasta a fost și o încercare de a mă înțelege mai bine pe mine și eterogenitatea artei mele. Implicarea în modă a lui Domenico, unul dintre subiectele cele mai fierbinți din artă, a fost alt motiv pentru realizarea micului nostru interviu. Cât privește alegerea întrebărilor, prefer întotdeauna curiozitatea populară și naivitatea.

Bogdan Teodorescu: Care sunt cele mai importante calități ale unui curator?

Domenico de Chirico: Întrebarea e vagă și implică mai multe feluri de raportare. La un nivel de lectură rapidă, prefer un set de elemente, în opinia mea cruciale: privirea, instinctul, o cunoaștere solidă a istoriei artei și a filosofiei artei. În același timp, curiozitate, atenție la noutăți, la locurile [în care se desfășoară evenimentele] și, în pofida a ceea ce cred, chiar la dinamica pieței.

B.T.: Îți alegi des artiștii și proiectele, sau mai degrabă tu ești cel ales?

D.d.C.: Depinde de circumstanțe, dar e vorba de tot jocul din jur, ceea ce nu apreciez în mod particular.

B.T.: E preferat mai curând un curator specializat decât unul ocazional (de exemplu, artiști care își dirijează singuri expozițiile)? Dacă da, de ce?

D.d.C.: Câteodată este esențial să îndeplinești cerințe speciale.

B.T.: Ești într-adevăr foarte popular și foarte tânăr!

D.d.C.: Mă simt foarte tânăr „fizic”.

B.T.: Claritate sau nu (ambiguitate, confuzie, pluralitate...)?

D.d.C.: În spațiul de lucru, mai întâi claritatea.

B.T.: Expoziții personale sau de grup?

D.d.C.: Ambele.

B.T.: Ai curatoria fără rezerve o expoziție Damien Hirst? Dar una Kanye West?

D.d.C.: În mod hotărât aș curatoria o alta. Vrei să știi care? Nu îmi place prea mult muzica lui K. W.

B.T.: Oamenii te întreabă des, gândindu-se la Giorgio de Chirico, despre numele tău?

D.d.C.: Pot spune cu siguranță că în principal doar străinii întreabă dacă există vreo relație ereditară sau nu cu Giorgio de Chirico. Poate că înseamnă ceva?

B.T.: Crezi că le pasă de imaginea lor curatorilor (în același fel în care le pasă artiștilor)?

D.d.C.: Da.

B.T.: Cât de importanți sunt criticii azi? Au rămas la fel de influenți precum erau înainte? Cineva spunea odată că sunt artiști ratați.

D.d.C.: Cred că e bine să contextualizăm întotdeauna. Personal, îi prefer mai degrabă așa cum erau.

B.T.: Astăzi moda este peste tot și mai mult decât orice, interacționează într-un fel foarte intim și uneori confuz cu arta.

D.d.C.: Am predat modă & artă contemporană la IED – Institutul European de Design din Milano, mai mult de doi ani, și pot spune că e un subiect fascinant. Amestecând ambele noțiuni într-un fel care este și conștient, și critic, conduce deseori la crearea unor fenomene interesante care sunt semnificative pentru timpul în care trăim. De exemplu, numele care-mi vin în minte, legate de acest subiect, sunt K8 Hardy, Centre for Style, Seth Price / Tim Hamilton și așa mai departe.

B.T.: Vedem astăzi cele mai mari prețuri la artă, mai ales pentru pictură. Pe lângă criza mondială, crezi că există și alte motive?

D.d.C.: Consumerismul a luat viteză. Despre acesta, în eseul său din 1967, *Societatea Spectacolului*, filozoful și scriitorul francez Guy Debord vorbea deja de bunuri ca spectacol.

B.T.: Cum găsești scena artistică românească? Cum o vezi din exterior? Dar din interior? Ai curatoriat o primă expoziție în București, pentru Galeria Nicodim. E vorba de "What IS a Bird? We Simply Don't Know", cu artiștii Yonatan Vinitsky, Alek O., Răzvan Boar, Antoine Donzeaud, Henry Chapman, Kenneth Alme, Virgile Ittah și Kai Yoda.

D.d.C.: Am petrecut opt luni în România, în timpul facultății, când lucram la teza mea despre Dan Perjovschi, pe care am scris-o în română, polonă și italiană. Asta pentru a-ți explica cât de adâncă e legătura mea cu cultura românească. Și da, recent am revenit cu multă plăcere pentru a curatoria o expoziție la Galeria Nicodim. Acum pot spune sigur că există mult potențial, o cantitate infinită de vibrații bune și că sunt mulți artiști talentați. Din nefericire, sistemul educațional este strict legat de religie.

1 *What IS a Bird? We Simply Don't Know*, Yonatan VINITSKY, Alek O, Răzvan BOAR, Antoine DONZEAUD, Henry CHAPMAN, Kenneth ALME,Virgile ITTAH + Kai YODA

Bogdan Teodorescu: Which are a curator's best features?

Domenico de Chirico: The question is vague and implies several approaches. For issues related to an easy reading, I prefer a set of elements which are in my opinion, pivotal: the eye, the instinct, a thorough knowledge of art history and philosophy of aesthetics at the same time, curiosity, being up to date, placements, and, despite my personal opinion, even to market dynamics.

BT: Do you often pick your artists and projects rather than being picked by others to work with?

DdC: It depends on the circumstances, but it's all the games around it, which I don't particularly appreciate.

BT: Is a specialized curator preferred to an occasional one (for example artists who manage their shows)? If yes, why?

DdC: Sometimes it could be essential to meet special demands.

BT: You are really very popular and very young!

DdC: I feel myself "physically" very young.

BT: Clarity or not (ambiguity, confusion, plurality...)?

DdC: In the workplace, clarity first.

BT: Solo shows or group shows?

DdC: Both.

BT: Would you voluntarily curate a Damien Hirst show? What about Kanye West?

DdC: I would willingly curate another show. Do you want to know which one?

I don't like very much his music.

BT: Do people frequently ask about your name, thinking about Giorgio de Chirico?

DdC: I can say with certainty that mainly only foreigners often ask me if there is a parental relationship or not with Giorgio de Chirico. Perhaps it means something?

BT: What do you think, curators care about their image (in the same way artists do)?

DdC: Yes.

BT: How important are critics today? Are they still as influential as they used to be? Once some said critics are failed artists.

DdC: I believe it is right to always contextualize.

Personally, I rather prefer how they used to be.

BT: Nowadays fashion is everywhere and more than everything, it's interacting in a very intimate and sometimes confusing, way with art. Do you have any clue on this?

DdC: I taught "Fashion and contemporary art" at IED-European Institute of Design in Milan for more than 2 years and I can say that it's a fascinating subject. Mixing the two subjects in a way which is both conscious and critical often leads to the creation of interesting phenomena which are representative of the times we live in. For example, the names coming to my mind on this topic are those of K8 Hardy, Centre for Style, Seth Price/Tim Hamilton, and so on.

BT: We live to see the highest prices for art, especially for painting. Besides the financial crisis, can you imagine other reasons?

Consumerism is playing an increasingly important role. About that, in his 1967 essay "The Society of the Spectacle" the French philosopher and writer Guy Debord was already talking about "goods as a show".

BT: Nowadays fashion is everywhere and more than everything, it's interacting in a very intimate and sometimes confusing, way with art. Do you have any clue on this?

DdC: I taught "Fashion and contemporary art" at IED-European Institute of Design in Milan for more than 2 years and I can say that it's a fascinating subject.

Mixing the two subjects in a way which is both conscious and critical often leads to the creation of interesting phenomena which are significant of the times we live in. For example, the names coming to my mind on the subject are the likes of K8 Hardy, Centre for Style, Seth Price/Tim Hamilton, and so on.

BT: How do you find Romanian art scene? How do you see it from outside and from inside (you did a first show in Bucharest this year for Nicodim Gallery).

DdC: I spent almost eight months in Romania, during my university studies, working on my thesis on Dan Perjovschi, which I wrote in Romanian, Polish and Italian. So you can see how deep my bond with Romanian culture is. And yes, I recently went back there with great pleasure to curate an exhibition at Nicodim Gallery.

Now I can say with certainty that there is great potential, an infinite amount of good vibrations and there are many young artists of great talent. Unfortunately the educational system is strictly linked to religion.

dezbatere
// DEBATE

MUZEE NOI[1]

Text de / Text by
GABRIELA NICOLESCU

deasupra
Lenin îi predică lui Lenin, Sala Ciuma, Muzeul Ţăranului Român, 2011. Foto arhiva personală.

În acest eseu voi vorbi despre formele în care memoria capătă fizicalitate şi despre cum iconoclasmul în artă e unul din ingredientele esenţiale ale ceea ce numim creativitate sau inovaţie. Pornesc de la demonstraţia lui Watson din introducerea volumului: Memorie, istorie şi opoziţie sub regimul socialist, *care afirmă că „muzeele şi monumentele deseori dau o fizicalitate memoriei" (Watson, 1994: 8). În mod similar, acest articol investighează formele în care memoria devine tradusă în limbaj muzeal în forme fizice „noi" la fiecare transformare politică majoră: la instalarea regimului socialist în România și la căderea lui. Deşi cu nume diferite, Muzeului Ţăranului Român (MŢR) şi Muzeul de Artă Populară (MAP) au folosit un nucleu de obiecte comune[2]. Evident, selecţia şi amenajarea expoziţiilor au diferit în timp, şi această diferenţă constituie subiectul prezentului articol. Ce ne aşteptăm să aflăm despre aceste transformări? Ce este spectaculos în viaţa unui muzeu: dezmembrarea, reclasificarea sau distrugerea de vitrine? Cu ce fel de materiale lucrează fiecare regim vizual? Voi începe cu momentul 1997, care este mai apropiat de noi, pentru ca ulterior să analizez momentul 1957.*

La numai 40 de zile după înlăturarea regimului Ceauşescu în Decembrie 1989, în calitate de ministru al culturii, Andrei Pleşu a luat o decizie simbolică. Muzeului Partidului Comunist Român avea să devină actualul Muzeu Național al Ţăranului Român. Artistul Horia Bernea a fost numit directorul şi principalul curator al instituţiei nou înfiinţate, pentru calitatea sa de a „exorciza acel tip de loc" („Muzeul de la Şosea", 2006). Pentru ministrul culturii, și pentru mulți intelectuali ai acelori ani, comunismul era văzut ca o forţă malignă[1]. Noua instituție a devenit, de fapt, sediul distrugerii sistematice a tuturor simbolurilor comuniste: stema partidului a fost făcută bucăţi, vitrinele fostului Muzeu al Partidului au fost sparte, iar obiectele şi cărţile de propagandă comunistă – donate unor alte instituţii sau aruncate la gunoi. În locul acestor obiecte, pentru construcția noii expuneri, Bernea a folosit obiecte provenite de la Muzeul de Artă Populară (MAP) expuse într-un spațiu hârșâit de comunism: pereţii albi ai expunerii tipic moderniste au fost zgâriaţi, tavanul, decopertat până la cărămidă. Expunerea senzuală și îmbibată de organicitate a lui Bernea voia să redea o viziune spiritualizată, idilică şi neîntinată de modernitate a ţăranului român – o proiectare a lui în premodernitate cu mijloace postmoderne.

Sub conducerea artistului Horia Bernea, acest muzeu se face cunoscut în anii 1990–2000 ca un muzeu „viu" cu „muzeografie tămăduitoare-pâlpâitoare" (Nicolau, 2001 şi „România liberă", 2008) pe care unii critici de artă au caracterizat-o ca aparţinând curentului neobizantin.

Atât Cârneci (1999) cât şi Titu (2003) au susţinut că acest curent neobizantin, în care a fost plasat şi MŢR, a reprezentat o reacţie la modernismul comunist şi că este explicabil, în contextul modernizării târzii a României. Prin întoarcerea la sfârşitul secolului al XX-lea a artei româneşti către valorile ortodoxe, arta românească se întorcea la un moment glorios din trecut: bizantinismul. În acelaşi timp, fiind o orientare „activă şi conştientă către sacru", Titu afirma că neobizantinismul reprezintă o atitudine retrospectivă, care se opune paradoxal ideii în sine de experiment, care este prospectiv şi orientat în viitor, spre progres (Titu, 2003:167-168).[2] În felul acesta – spune Titu – MŢR este o instituţie inovatoare prin formă, dar clasică prin conţinut.

Expunerea de la MŢR presupunea folosirea obiectelor etnografice, atemporal dar senzual, înconjurate de ziduri pictate de însuşi Horia Bernea, după modelul picturilor naive din bisericile din Oltenia sau a zidurilor descoperite de sub dărâmături, de la Pompei. Acest tip de poziţionare a obiectelor ţărăneşti în trecutul ortodox, în contextul anilor 1990, nu constituie doar o reacţie vehementă la valorile neîmpărtăşite ale modernităţii comuniste, aşa cum afirmau cei doi critici de artă, ci şi o continuare a unui anumit curent de idei româneşti interbelice, pe filiera Rugului Aprins, de gândire a religiei şi a istoriei de după cel de-al Doilea Război Mondial, fenomenologic, aşa cum Mircea Eliade a făcut-o în *Cosmos şi Istorie* (Eliade, 1991 [1954]) – ca o fugă de istorie.

În acest context, în anul 1997 antropologul francez Gérard Althabe scrie un articol critic despre a-temporalitatea expunerii din MŢR. Plăcerea estetică şi referirea fenomenologică la zidurile pictate, integrarea materialelor organice în expunere este văzută de Althabe ca metaforă a unei poziţii politice. Structurile de lemn, fotografiile alb-negru lipite pe pereţi funcţionează ca o încercare de a distruge „iluzia [socialist] realistă", spune el (Althabe, 1997: 3) . Althabe dă mai multe exemple despre cum în acest muzeu referirea la comunism este indirectă, dar tot timpul prezentă (exemplul bisericii de lemn din curtea din spate care a fost pusă acolo ca să mascheze fresca realist socialistă de pe faţada din spate a Muzeului, construită în anii 1970 de pictorul suprarealist Jules Perahim). Prin acest exemplu, Althabe sugerează că în MŢR comunismul este reprimat, dar nu uitat.

În acelaşi an, poate ca reacţie la ideile afirmate de Althabe sau doar ca un gând paralel cu venirea la putere a alianţei autointitulate „anticomuniste", Irina Nicolau şi alţi artişti şi cercetători din MŢR, susţinuţi de Horia Bernea, deschid expoziţia *„Ciuma. Instalaţie Politică"*. Ciuma, conform autorilor, era boala care se abătuse asupra ţărănimii când au fost colectivizate pământurile şi animalele.

Deşi expoziţia doreşte să expună colectivizarea forţată a ţăranilor, face asta doar parţial. În cele două camere de la subsolul Muzeului sunt incluse în principal statui şi tablouri ale unor lideri comunişti, găsite în depozitele ascunse ale Muzeului Partidului. Pe jos, pe un covor roşu decupat din mocheta vechiului Muzeu al Partidului, sunt expuse vaze cu flori de plastic, un extinctor şi mai multe statui ale lui Lenin, pictate cu gri şi cu ochii înroşiţi. Duetul Lenin seamănă cu sculptura postmodernă a lui Giulio Paolini: *L'altra figura [Cealaltă imagine]*. În instalaţia artistului italian, două capete identice de gips ale unei copii romane a unui bust helenistic sunt aşezate una în faţa celeilalte, ca într-un dialog de priviri şi de gânduri. Pe jos, împrejmuind cele două statui, sunt fragmentele unui al treilea

alăturat
Distrugerea stemei partidului. Foto Marius Caraman, Arhiva de Imagine a MŢR, Fondul Dinescu-Caraman/ Film 14/ Imagine 1509, c. 1990.

pagina alăturată, sus, de la stânga la dreapta
Zid pictat, Muzeul Ţăranului Român, Foto Marius Caraman, Arhiva de Imagine a MŢR, Fondul Dinescu-Caraman, Film 768 Imagine 26, c. 1993.
Muzeul de Artă Populară. Arhiva de Imagine a MŢR, Fondul Oroveanu/ Imagine O-1809, fotograf necunoscut, c. 1957.
Muzeul de Artă Populară. Arhiva de Imagine a MŢR, Fondul Oroveanu/ Imagine O-1824, fotograf necunoscut, c. 1957.

cap de gips făcut bucăţi. Ambele duete – Lenin cu Lenin şi cel al lui Giulio Paolini – interoghează asupra naturii aurei obiectelor de artă, asupra ruinelor şi fragmentelor rămase de după căderea unor imperii (cel al artei clasice sau cel socialist din Estul Europei) şi asupra conceptului de valoare în timp.
Ca şi în cazul instalaţiei lui Paolini, unde există şi o a treia figură, în cioburi, în cazul lui Lenin îi predică lui Lenin, sugerez că există o a treia parte în instalaţie, la care ambii Lenin contemplă: cartea şi cunoaşterea de ea promovată. Instalaţia pare că vrea să spună că ceva considerat anterior valoros a fost făcut cioburi. Ceea ce le rămâne fragmentelor intacte e să reflecteze la natura trecătoare a lucrurilor. Partea cu adevărat captivantă şi ironică a acestei instalaţii a Irinei Nicolau este că cei doi Lenin par să-și fie suficienţi unul altuia, nepăsându-le prea tare de imperiul făcut cioburi din jurul lor. Această idee de „comunism suficient sieși" – „comunism circular" fără variaţii şi deveniri, cu începutul identic cu sfârşitul, mă face să afirm că până şi expunerea comunismului însuşi în MŢR a fost tratată tot a-temporal de către artiştii şi cercetătorii din muzeu.
Demonizarea comunismului şi asocierea lui cu moartea se fac prin ironie şi deconstrucţie, prin distrugerea unor simboluri, dar şi una fizică, realizată prin simpla pictare a statuilor. Distrugerea este regăsită exemplar şi în cuvintele lui Horia Bernea, printate pe prima pagină a catalogului expoziţiei (Nicolau, Huluţă, 1997): „Comunismul este o boală a societăţii şi a sufletului, opusă convenţiei dătătoare de viaţă; o prostie «ideală», orientată complet împotriva vieţii; o distrugătoare «sectă atee»; o orientare duşmană spiritului, confortabilă părţii joase a omului; o exaltare a răului ruşinos; o ură absolută, afirmată fără rezerve; o încercare de a distruge tot ce a fost efort multimilenar de spiritualizare; o utopie sinistră." (Nicolau, Huluţă, 1997)
Această demonizare a comunismului şi a esteticii sale se traduce şi în limbaj muzeal. Radu-Bucurenci arată cum în MŢR obiectele din comunism sunt caracterizate ca „moarte" (Cristea, Radu-Bucurenci, 2006, p. 284). Preiau această idee şi afirm că opoziţia dintre cele două regimuri e mai importantă decât adjectivele caracterizante. Noua muzeografie a putut să se afirme ca „vie", „tămăduitoare" şi „pâlpâitoare" pentru că muzeografia comunistă a fost catalogată drept „prăfuită" şi „plictisitoare." (Vlasiu, 2010). Construcţia în opoziţie prin demonizarea trecutului comunist şi prin trimiterile selective la istoria naţională oferă posibilitatea acestui muzeu şi noii muzeografii să fie percepute ca simboluri ale întoarcerii la viaţă.
În 1951–1952, la doar câţiva ani după instaurarea regimului socialist, Muzeul de Artă Naţională încetează să mai existe[3]. Clădirea impunătoare din centrul Bucureştiului este golită de colecţiile de artă naţională, de arhive şi personal şi primeşte rând pe rând mai multe instituţii de propagandă ale partidului, printre care Muzeul Lenin-Stalin şi Muzeul Mişcării Muncitoreşti din România. Colecţiile de „artă naţională" ale fostului muzeu sunt împărţite în noi categorii, la inventarul din 1950–1951: o treime de obiecte figurează ca artă medievală, iar două treimi – ca artă populară. Colecţiile de artă medievală sunt cedate noului fondat Muzeu de Artă al Republicii Socialiste România din fostul Palat Regal. În acelaşi an, se constituie în ceea ce fusese Palatul Ştirbey, Muzeul de Artă Populară, condus de Tancred Bănăţeanu, unde arta populară este expusă urmând principii „noi" (Bănăţeanu, 1954).
În primii ani de la instaurarea regimului de democraţie populară, adjectivul „nou" era uzitat în contextul în care întregul discurs politic dorea realizarea unei societăţi pe baze „noi", „noi" principii, un „nou" stat, un alt fel de muncă şi, nu în ultimul rând, formarea omului „nou." Numeroşi antropologi au scris despre semnificaţiile ideii de „nou" în diferite contexte, în perioada comunistă, şi folosirea lui până în anii 1980 în cadrul Festivalului Naţional „Cântarea României" (Kligman 1988, Mihăilescu 2008).
În tradiţia materialist istorică, muzeele, ca spaţii care dispuneau şi aranjau cultură materială, erau considerate ca având un impact major în educarea maselor, în înţelegerea evoluţiei dezvoltării umane de la comuna primitivă până la perioada gloriosului socialism (Kolakowsky, 1978; Buchli, 2000). De aici şi grija foarte mare pentru colecţii şi pentru noua estetică, interesată de expunere, plecând de la preceptele materialismului istoric, dar şi de folosirea de forme şi materiale „noi", precum sticla, metalul, cât şi săli de expoziţie impecabil pictate în alb. Noile muzee rejectează manechinele de lemn sau plastic, vor vitrine cu multă sticlă, pereți albi, înalţi, curați. „Pentru că fiinţa umană este în totalitate produsul educaţiei şi al condiţiilor de viaţă, ea poate fi schimbată doar prin schimbarea instituţiilor sociale care fac această educaţie." (Kolakowsky, 1978:124).
Muzeele sunt astfel de instituţii care au făcut această educaţie de masă pentru cetăţenii veniţi la prima generaţie în oraşe. Forma nouă aspiră să creeze un nou conţinut care să favorizeze transparenţa şi claritatea mesajului artistic pentru un nou tip de vizitator. Dar noul din muzeele anilor 1950 nu este noul avangardei ruse a anilor 1930, ci noul realismului socialist. Dacă avangarda rusă propunea distrugerea vechilor muzee, realismul socialist a afirmat noul prin re-locare și re-clasificare a vechilor instituţii.
Boris Groys explică obsesia pentru distrugere în strânsă legătură cu conceptul de „nou." Prin distrugerea muzeelor, acolo unde erau depozitate operele de artă ale trecutului, avangardiştii aveau puterea de a se elibera de istorie (şi implicit de istoria artei). În felul acesta, avangardiştii „se eliberau de obligaţia de a crea ceva nou, din punct de vedere istoric" (Groys, 2008: 23). În consecinţă, puteau repeta ceea ce au făcut cei de dinaintea lor, fără ca acest lucru să mai fie vizibil. În acel con-

text, muzeul era perceput ca un depozit de lucruri vechi, un cimitir, ceva static şi prăfuit, pe când distrugerea lui şi arta de după distrugere – ca ceva viu, proaspăt, nou şi real. „Să fii viu înseamnă să fii nou” conchide Groys (2008: 23-24).

Dar paradoxal, în anii 1950 nu s-a produs această distrugere, ci o dislocare şi o reclasificare. Muzeele private au fost închise, colecţiile lor – „donate” noilor muzee (sau de fapt naţionalizate şi intrate în proprietatea statului). Sub un întreg val de cedări şi donaţii, de la vechi instituţii către altele noi, se producea de fapt o nouă recategorizare a obiectelor de artă, o nouă clasificare. Trecerea de la Muzeul de Artă Naţională la cel de Artă Populară se face treptat[5]. Fotografii care să ateste noile expuneri sunt greu de găsit în publicaţiile vremii.

Anul 1957 a fost un an în mod particular ambiguu din punctul de vedere al devenirii Partidului Comunist Român. După moartea lui Stalin şi venirea lui Hrușciov la putere în 1954, în Rusia a început o mişcare puternică de destalinizare şi liberalizare. Această liberalizare a ţinut în România un singur an. Miron Constantinescu, unul din puţinii lideri ai Partidului Comunist Român cu vederi reformiste şi liberale, a fost numit ministru al culturii. Aceste transformări din viaţa politică şi culturală au permis directorului MAP să modifice, în ultimul moment, componenţa celor trei camere din expoziţia vernisată în 1957 şi să facă expoziţia să arate altfel decât catalogul o arăta.

În iunie, acelaşi ministru al culturii a fost acuzat de „anarhie liberală şi revizionistă” şi înlăturat de la conducerea partidului o dată ce Leonte Răutu se întoarce la Ministerul Culturii (Tismăneanu, 2008: 104). Tismăneanu susţine în *Stalinism pentru eternitate* că, în România, politicile staliniste au fost continuate şi după moartea lui Stalin, în timpul regimului lui Gheorghiu-Dej şi Nicolae Ceauşescu şi că niciodată nu s-a înfăptuit o destalinizare reală. Totuşi, se pare că încercările de creare a unei alternative la discursul oficial al statului materialist-istoric sunt receptate de către organele de conducere. Directorul MAP intră sub urmărirea securităţii în 1959, urmărire care durează patru ani. Într-o notă informativă din dosarul său se afirmă: „În prima perioadă de activitate (1940–1950) Tancred Bănăţeanu s-a situat pe o poziție nematerialistă, neştiinţifică, de îmbrăţişare şi elogiere a diferitelor curente burgheze în etnografie, caracterizate de greşeli: cosmopolitismul, comparatismul formal şi poziţie antiistorică” (Opriş, 2009: 110). Odată intrat sub urmărire, textele lui Bănăţeanu preaslăvesc şi mai tare realizările regimului şi rolul muzeului în construcţia statului socialist. O modalitate sigură de a se face diferenţa faţă de trecut era prin afirmarea diferenţei în cuvinte, prin discurs. Multe din textele publicate de angajaţii muzeografi ai Muzeului de Artă Populară afirmă diferenţa faţă de instituţia ce i-a premers, deşi în realitate diferenţa era greu de făcut.

Evident, mare parte din greutatea diferenţierii poate fi pusă pe seama colecţiei comune cu care au operat cele două instituţii: mare parte din obiecte erau aceleaşi . Aşa cum spunea şi Magda Cârneci referindu-se la anii 1950: „În România şi în Europa de Est era oricum o tradiţie puternică a realismului în artă, care venea pe filiera antimodernistă, antitehnicistă, ortodoxistă, susţinută şi de pictorii şi alte instituţii sustinute de Casa Regală, precum Muzeul de Artă Naţională cu ale lui obiecte etnografice.” (Cârneci, 2000:41).

Deci, pentru a face ca un muzeu al anilor 1950 să apară „nou”, era cu atât mai greu cu cât mare parte din obiecte proveneau din colecţiile vechi, iar atunci când erau altele, ele nu erau obiecte ale unui ţăran în curs de modernizare, ci aceleaşi obiecte folclorice, care continuau tradiţia colecţiilor etnografice din interbelic. Pentru a se crea diferenţa faţă de trecut, trebuia să se expună artă realistă, altfel decât „realist”, cum a făcut muzeul anterior. Această încercare era foarte dificilă, cu atât mai mult cu cât muzeul a continuat să limiteze perspectiva temporală în expoziţiile sale, renunţând la sălile cu obiecte provenite din excavări arheologice. Fără perspectiva istorică, distincţia faţă de trecut se limita la nuanţări formale, de estetică a mobilierului de expoziţie şi de indexare a obiectelor. Spre deosebire de interbelic, când se puteau expune costume, ceramică, icoane pe acelaşi perete, în regimul democraţiei populare, amestecul de materiale era nepermis.

Dar aceste diferenţe dintre cele două regimuri, oricât de detaliate, ne arată cât de laxă era înţelegerea materialismului istoric în discursul muzeal şi cât de multă continuitate exista între cele două expuneri. Aceste realităţi paralele ne arată cel puţin două feţe ale sistemului comunist: pe de o parte, una corcitivă, pe de alta, una vulnerabilă.

Analiza celor două expoziţii, la distanţă de 40 de ani, se doreşte o radiografie a felului în care cele două muzee şi artiştii, curatorii şi muzeografii care au lucrat acolo, au ales să reprezinte trecutul şi să se raporteze la el. Chiar dacă în ambele cazuri obiectele expuse sunt obiecte etnografice (numite în multiple feluri, de la artă naţională, la artă populară şi artă ţărănească), în România, aceste obiecte au fost folosite pentru a face afirmaţii nu numai despre ţăran, ci și despre identitatea naţională. Dincolo de aceste diferenţe există o inevitabilă asemănare. La distanţă de 40 de ani, cele două momente prezintă expuneri de artă populară în context a-temporal. În ambele cazuri, referirea la istorie este evitată. Dacă în anii 1990, MŢR expune obiecte care să vorbească despre un ţăran „arhetipal”, religios şi neatins de modernitate, în anii 1950, MAP expune obiecte ale unui ţăran al trecutului, „ştiinţific”, reprezentat din toate zonele ţării şi din toate tipurile de materiale. În România anilor 1957, dar şi 1997, se credea deopotrivă că prin expunerea de obiecte

deasupra
Muzeul de Artă Naţională. Arhiva de Imagine a MŢR, Fondul Clişee Sticlă/ Imagine 1170, fotograf necunoscut, c. 1930.

etnografice se poate vorbi despre identitatea naţională (Verdery, 1991). Această colecţie de obiecte etnografice este şi cea care a rămas constantă în toată istoria turmentată a acestor instituţii. Chiar dacă uneori s-a micşorat prin împărţire şi cedare (1950), alteori s-a mărit şi a acceptat noi categorii de obiecte (1960 – până îm prezent), nucleul ei tare a rămas acelaşi: obiecte etnografice de port, textile, lemn, fier, ceramică, os, sticlă, făcute de ţăranii secolelor al XIX-lea și al XX-lea, din toate zonele ţării.

Atunci când obiectele rămân aceleaşi, dar forma în care ele sunt expuse se modifică, „viu" şi „nou" reprezintă tocmai această modalitate de expunere diferită faţă de trecut, iar trecutul devine parte integrantă din prezent. Termenii de „viu" şi „nou" sunt folosiţi tot timpul în contextul unei distrugeri prealabile, care să poziţioneze momentul şi valoarea facerii unui nou muzeu, totdeauna mai presus decât momentul şi valoarea distrugerii. Dar în acelaşi timp, folosirea acestor termeni nu garantează neapărat o schimbare profundă în logica materială a obiectelor, ci mai mult creează o opoziţie clară în logica verbalului în raport cu trecutul. Marea majoritate a obiectelor considerate operă de artă, monumente sau patrimoniu cultural, au ajuns la statutul de monumente ca efect al unei prealabile distrugeri.

1 Acest text este varianta prescurtată a unui eseu, scris ca bursieră a programului GE-NEC "Arta în România între anii 1945 – 2000. O analiză din perspectiva prezentului", la Colegiul Noua Europă.
2 Apropierea dintre ceea ce noi azi numim artă plastică şi arta populară sau artă ţărănească are explicaţii captivante atât în context mondial, cât şi în mod special, în context est-european. Arta populară şi arta ţărănească au fost deseori folosite pentru reprezentarea naţională în contextul expunerii muzeale în România. Pentru Vestul Europei, arta adusă din colonii (problematic numită etnografică sau primitivă) a jucat un rol deosebit de important în crearea artei moderne şi contemporane – vezi discuţiile despre suprarealism (Clifford, 1988; Kelly, 2007).
3 Într-un articol coeditat vorbesc mai mult despre această asociere a comunismului cu o forţă malignă (Cristea – Radu-Bucurenci, 2008).
4 Pentru o explicaţie a contextului în care Eliade a scris *Mitul eternei reîntoarceri*, la sfâşitul celui de-al Doilea Război Mondial, ca ieşire din istorie, vezi Butler, 2007, pp 46-47.
5 N. a. Înainte de cel de-al Doilea Război Mondial, muzeul de numea Muzeul de Artă Naţională.
6 Aceste obiecte provin de la o instituţie de propagandă stalinistă aflată în aceeași clădire până în anii 1965.
7 Lipseşte, de exemplu, orice referire la momentul 1907, când în multe zone din România a fost o revoltă ţărănească. Această omisiune poate fi pusă pe seama folosirii acestei date de către regimul comunist în scopuri propagandistice.
8 Denumirea completă a muzeului conţinea şi subtitlul „de Etnologie, Artă Decorativă şi Industrială Carol I". Muzeul a fost fondat de Regele Carol I la 1906 în centrul Bucureştiului şi condus de primul istoric de artă din România, Al. Tzigara Samurcaş.
9 În câteva din documentele din arhivele Muzeului de Artă Populară (din cadrul Arhivelor MŢR) apare un nume intermediar, care combină vechea şi noua denominaţie: Muzeul Naţional de Artă Populară.
10 Chiar dacă noul muzeu a început campanii de colectare masivă în anii 1950, aşa cum dezvolt în teza mea de doctorat (G. Nicolescu, 2015), colectarea se făcea pe aceleaşi principii de dinainte de al Doilea Război Mondial: obiecte vechi, colectate pentru valoarea artistică, nu socială.

Bibliografie

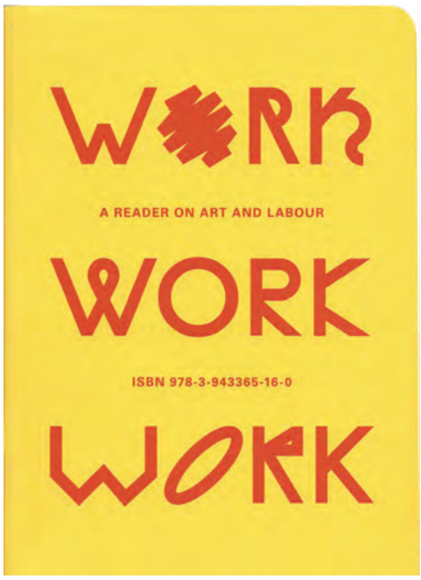
Althabe, G., 1997. „Une exposition ethnographique: du plaisir esthetique, une lecon politique", The Museum's Anthropological Review, Martor, nr. 2.
Bănăţeanu, T., 1954. Principii noi în re-organizarea Muzeului de Artă Populară al R.P.R. în „Contemporanul", nr. 35 (anul VIII).
Bănăţeanu, T., 1957. Catalogul Muzeului de Artă Populară, Bucureşti.
Bernea, H. and Nicolau, I., 1998. L'installation. Exposer des objets au Musee du Paysan Roumain. In Museum's Anthropological Reviw, „Martor" nr. 2 / 1996, Bucureşti.
Buchli, V., *An Archeology of Socialism*, 2000. Oxford.
Cârneci, Magda, 1999. *Art of the 1980s in Eastern Europe: texts on postmodernism*, Editura Paralela 45, Piteşti.
Cârneci, M., 2000. *Artele Plastice în România 1945-2000*. Editura Meridiane: Bucureşti.
Clifford, J., 1988. *The Predicament of Culture. Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*. Harvard University Press.
Cristea, G., Radu-Bucurenci, S., 2008. „Raising the Cross. Exorcising Romania's Communist Past in Museums, Memorials and Monuments", in O. Sarkisova and P.Apor (eds.) *Past for the Eyes. East European Representations of Communism in Cinema and Museums after 1989*. CEU Press, Budapest.
Eliade, M., 1991 [1954]. *The Myth of Eternal Retour or Cosmos and History*. Princeton. Princeton University Press.
Enwezor, O.& Oguibe, O., 1999. *Reading the Contemporary: African Art from theory to the market place*. INIVA London pp.11-29.
Galkina, P.I., Gardanov VK., Ivaniţchin, I.P., Mitaev K.G., Noviţki, G.A, Pavilşchicov N.V., 1957 *The Manual of Soviet Museography.*
Gamboni, D., 1997. *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, Reaktion Books, LTD. London.
Gell, A., 1996. „Vogel's Net. Traps as Artworks and Artworks as Traps" in "Journal of Material Culture" 1(1): 15-38.
Groys, Boris, 2008. *Art Power, Mass: The MIT Press*, Cambridge.
Hedeşan, O., 2008. „Doing Fieldwork in Communist Romania in (eds). Mihăilescu", V., Studying Peoples in the People's Democracies II. Socialist Era Anthropology in South-East Europe, LIT Verlaag: Berlin.
Hiller, S, 1991. *The Myth of Primitivism*, Routledge.
Kelly, J, 2007. „Discipline and Indiscipline: the ethnographies of Documents". Papers of Surrealism. Issue 7.
Kligman, G., 1988. *The wedding of the dead: ritual, poetics, and popular culture in Transylvania*, University of California Press: Berkley.
Kolakowski, L., 1978. *Main currents of Marxism. Its rise, growth and dissolution*, Clarendon press: Oxford.
Mihăilescu, V.,2008. „A New Festival for the New Man: The Socialist Market of Folk Experts during the «Singing Romania» National Festival", în *Studying Peoples in the People's Democracies II. Socialist Era Anthropology in South-East Europe*, LIT Verlaag: Berlin.
Muzeul de la Şosea [Museum from the Avenue]. 2006. [Film] Directed by Anca Damian. *Bucharest: The National Museum of the Romanian Peasant.*
Nicolau, I., Huluţă C., 1997. *Boul roşu*, Catalog de expoziţie pentru Ciuma, Instalaţie Politică.
Nicolau, I., Huluţă C., 2001. *Dosar sentimental. Muzeu, materialitate, Încrucişări*. Editura Ars Docendi: Bucureşti.
Nicolescu, G., 2014. „Displaying historical materialism in socialist Romania: the ventures of commanding temporalities", In Joyce Aimée et al., eds., TENSES. New Graduate Writing, pp: 35-55. London: Goldsmiths, University of London.
Nicolescu, G. 2015. *Art, politics and the museum: tales of continuity and rupture in modern Romania.* [unpublished thesis], Goldsmiths College, University of London.
Opriş, I., 2009. *Cinci destine muzeografice*, Oscar Print Publishing House, Bucureşti.
România liberă, 2008. Top 10 al muzeelor din Bucureşti. Author unknown retrieved in February 2008 from http://www.romanialibera.ro/ exclusiv-rl/topuri/top-10-muzee-din-bucuresti-117511.html.
Tismăneanu, V., 2005. *Comunism pentru eternitate. O istorie politică a comunismului românesc*, Polirom: Iaşi.
Titu, A., 2003. *Experimentul în arta românească după 1960*. Editura Meridiane, Bucureşti.
Verdery, K., 1991. *National ideology under socialism: identity and cultural politics in Ceausescu's Romania*, Berkeley, University of California Press.
Vlasiu, I., 2010. prezentare în conferinţa 20 de ani de Muzeul Ţăranului Român, 5 Februarie 2010, Bucureşti, Clubul Ţăranului Român.
Watson, R., 1994. *Memory, history, and opposition under state socialism*, School of American Research Press.

Info Art Publishing

//INFO ART PUBLISHING

Foto: ©Corina Gabriela Duma

Work, work, work



<u>Work, work, work. A reader on art and labour</u>
Editors: Cecilia Widenheim, Lisa Rosendahl, Michele Masucci, Annika Enqvist, Jonatan Habib Engqvist. Contributions by: Lars Bang Larsen, Nina Power, Helena Mattsson, Hito Steyerl, Ingela Johansson, Nina Svensson, Pratchaya Phinthong, Pierre Bal-Blanc, Fraco „Bifo" Berardi, Raqs Media Collective, Mladen Stilinović, Jonatan Habib Engqvist, Sarat Maharaj, Judith Revel, Kirsten Forkert, Annika Eriksson, Catharina Gabrielsson, Michele Masucci, Ana Betancour, Making A Living, OTCOP, Lisa Rosendahl, Cecilia Widenheim, Maria Lind, Joanna Sokołowska.
Translations: Jan Teeland, Jason Francis McGimse, Jonatan Habib Engqvist. Konstnärsnämnden, Iaspis, Sternberg Press, Stockholm, 2012. 288 p.

Munca este un concept cvasiabsent în teoria artelor contemporane vizuale și performative care se scrie acum la noi, iar dacă mai apare, uneori, în anumite texte, de regulă texte de artist, declarații de intenție sau statementuri, îmbracă forma unor sinonime sau parafraze eufemistice, precum „creație", „act creator" sau „act creativ" în variație liberă și fără nuanța corporativă care să le despartă, „practică artistică" etc. Moment central în practica economică planificată de dinainte de 1989, imaginea muncii salarizate sau comisionate a fost cultivată ca virtute despre a cărei retribuție nu e frumos să vorbești, ba chiar e foarte urât să amintești de bani, mai ales atunci când ți se cuvin. În pofida multclamatei emancipări din „tranziția" autohtonă de după 1990, superstiția aceasta care învăluia retribuția muncii în sistemul de producție planificată a fost preluată ca atare de noul sistem de piață al cererii și ofertei forței de muncă, ba chiar, s-ar părea, s-a potrivit de minune pe noul aparat financiar al transparenței mușamalizate. Așa se face că arta contemporană își negociază suma netă pentru serviciile aduse comunității, nici un artist nu-și reclamă brutul atunci când semnează un contract, fiindcă nici un artist nu va avea pensie. Necum să mai vorbim de un statut al acestuia în nomenclatorul actual de joburi.
În fine, am întreprins acest scurt scărpinat la urechea dreaptă cu mâna stângă, cumva ca să ne convingem de importanța publicării discuțiilor de orice fel despre o carte precum cea de față. *Work, work, work. A reader on art and labour* – iată un titlu care ar trebui, mai ales astăzi, să de a numele unui corp întreg de bibliotecă, nu unui raft, nu unei secțiuni.
Volumul de care ne ocupăm aici, apărut de ceva vreme, conține materialele unei serii omonime de întâlniri și dezbateri organizate din 2010 în Suedia, la Stockholm, de către Iaspis în colaborare cu instituțiile publice locale, având ca temă generală raporturile dintre artă și muncă. După o bucată de vreme, coordonatorii – Cecilia Widenheim, Lisa Rosendahl, Michele Masucci, Annika Enqvist și Jonatan Habib Engqvist – au decis să antologheze materialele într-un volum colectiv, un reader, cum se spune astăzi din ce în ce mai frecvent. La fel ca și participările, volumul conține stratificat, însă fără o imbricare ierarhică, trei tipuri de contribuții: analize teoretice mai generale, de conceptualizare și stabilire a parametrilor; analize teoretice aplicate, studii de caz sau expuneri practice; cât și texte și proiecte de artist, convergente la temă. Aș propune să luăm discuția de la capăt spre început, deși, repet, cartea nu avansează nici o ierarhie clară în acest sens. Aș propune să începem cu artiștii, fiindcă despre ei va fi vorb, în mare parte, de-acum încolo.

Hito Steyerl vorbește despre arta înțeleasă ca „ocupație", după care constată că și ocuparea vieții ca artă ocupă destul de mult spațiu în viața artistică, sistemele de putere actuale încurajând ceea ce am putea numi „omul ocupat", resursa umană ocupată tot timpul, fără pauză. Soluția – răspunde Hito Steyerl – este să luăm pauză, să ne deconectăm, să ne scoatem din priză, să ne „unplug". Ingela Johansson și Nina Svensson discută despre binomul solidaritate – socializare în context actual, în timp ce Pratchaya Phinthong expune proiectul *Give More than You Take* (2010). În fapt, e vorba de proiecte artistice bazate pe expunerea nudă a mecanismelor de coerciție a forței de muncă pentru profit, cum sunt și seria de colaje din 2009, *Chinese Business*, creată de Mladen Stilinović, cât și cunoscuta serie de interviuri video ale Anikăi Eriksson cu diverși factori de decizie în câmpul muncii, în *Arbeitswelt* (2003). Sau e vorba chiar de proiecte al căror scop este să dejoace, critice, confrunte frontal actuala stare de funcționare a pieței forței de muncă artistică: *Raqs Media Collective* cartografiază timpul de dinafara orelor de muncă, orele libere, orele de după program, timpul rezidual și capacitatea de rezistență a acestor petice de libertate la asalturile pieței; colectivul *Making A Living* redactează o scrisoare deschisă, un *Open Letter to Arts Council Portfolio and DCMS Visual Art Organisations*, UK, 2011, pentru reglementarea post-2008 a redistribuției responsabilităților pentru regimurile de austeritate instaurate; în timp ce grupul OTCOP / onthecontidionsofproduction vorbește, într-un expozeu personal, despre practicile și tacticile artistice ale membrilor grupului acționând ca grup.
Segmentul de analize aplicate debutează cu textul Ninei Power despre Melanie Gillian și ocuparea forței de muncă; Helena Mattsson observă că spectacolul muncii a devenit în sine o marfă, văzută prin pereții de sticlă ai companiilor de mașini de lux, aplaudată și vândută ca entertainment în sine. Pierre Bal-Blanc vorbește despre Pratchaya Phinthong, în calitate de curator local al proiectului *Give More than You Take* și despre arta ca dar, în vreme ce Jonatan Habib Engqvist – despre *Chinese Business*, dezideratul postlettrist al abolirii muncii și dreptul la lene și loisir. Ana Betancour aduce, în sfârșit, pe tapet o expunere istorică extrem de necesară a fenomenului New Social Movement, cu aplicație pe ar(c)tivism, practici tactice artistice, rețele și colective cooperatiste din Spania – 15M, Teatro Conservas, Enmedio, Las Agencias, Acampadas, IMC Estrecho ș.a. Lisa Rosendahl, Cecilia Widenheim și Joanna Sokołowska completează cu exemple din propria practică instituțională: prima constată dematerializarea instituțiilor de artă, fenomenul spațiilor nomade ori pop-up; a

doua vorbește despre rezidență ca noul loc de muncă și seminarul „Work, Work, work...”; în timp ce a treia – despre producția de soluții imaginare, pornind de la lucrările lui Beuys din Łódź și de la poziția acestora în cadrul expoziției *“Workers Leaving the Workplace”* curatoriată de autoare la Muzeum Sztuki in Łódź.
Veștile cele mai proaste însă de-abia acum încep. Lars Bang Larsen argumentează, ciceronian, întâi despre munca artistică înțeleasă ca producție, apoi despre arta care nu poate fi definită ca muncă și producție, conchizând că practica artistică s-ar exprima cel mai bine prin această relație dublă, de iubire și ură, cu procesul de producție. Fraco „Bifo” Berardi ne reamintește despre precaritate, pariind pe o anume recombinare și recompoziție a corpului social al muncitorului cognitiv, prin solidarizarea cu alte categorii profesionale din sfera cognitivă, precum programatorii, tehnicienii, jurnaliștii, întrucât cu toții fac parte din procesul informării (exemplul total aici este WikiLeaks). Sarat Maharaj întreprinde pe numai câteva pagini o strălucită, necesară și îngrijorătoare critică a ceea ce capitalismul financiar actual înțelege prin „clasa creativă”, pornind de la exemplul Volvo City de la Udevalla din perioada 1984-1994, diagnosticând la final o anumită holeră a creativității, răspândită ca pancreativitate. Judith Revel propune o recitire a textelor lui Merleau-Ponty din anii ’50 și polemica lui cu Sartre, rediscutând istoria ca proză și apariția biopoliticii. Kirsten Forkert analizează regimurile de austeritate din 2008 încoace, protestele studențești de la Londra, activismul anti-cuts, limitele activismului antiausteritate, funcțiile și responsabilitățile artiștilor și ale comunității academice. Catharina Gabrielsson pornește de la reamintirea cazului benzilor desenate cu Mohamed, publicate de „Jyllans-Posten” în 2005 și cele ale artistului Lars Vilks’, publicate în „Nerikes Allehanda” în 2007, pentru câteva reflecții asupra condițiilor muncii artistice și asupra eforturilor de a produce schimbarea. Apoi, Michele Masucci reamintește, dacă mai era cazul, criza creativă a capitalului financiar, posibilitățile și dilemele cooperării artistice, cât și criza subiectivității; în timp ce Maria Lind invocă situația curatorului contemporan, într-o notă personală, pornind de la colecția Albin Lind, conchizând despre sine că ar fi în poziția unui „ideal cultrepreneur of whom the official powers dream”).
Cum spuneam și la început, dincolo de conținutul, ideile și direcțiile propuse de către autori în sine, cartea este extrem de importantă mai ales prin ceea ce poate provoca, putând foarte bine să funcționeze ca agent de dezbatere în context autohton. Prin urmare, în loc de încheiere, aș trece aici tradiționalul „Leave a comment.” // Text de / Text by IGOR MOCANU

Summary

Work is a quasi-absent concept in the theory of contemporary visual and performing arts which is now written in this country, and if does appear from time to time in some texts, as a rule written by the artist, in declarations of intention or statements, they are couched as synonyms or euphemistic paraphrases, such as “creation”, “creative act” in free variation and without a separating corporeal nuance, “artistic practice”, a.s.o. A central moment in the pre-1989 planned economic practice, the image of paid or commissioned work was cultivated as a virtue whose remuneration was not nice to talk about, it being quite nasty to speak of money, especially when owed to you. Despite the much-acclaimed emancipation from the post-91990 domestic “transition”, this superstition that shrouded the remuneration of work in the planned production system was resumed as such by the new market system of demand and supply of the labour force, and it seems that it fit marvelously to the new financial mechanism of papered-over transparency. This explains why contemporary art negotiates the net amount for the services rendered to the community, and no artist claims the gross amount wheh she/he signs a contract, because no artist will benefit from an old-age pension. All the more so we cannot speak of a status of the artist in the current job system. Eventually, if we have briefly scratched our right ear with the left hand, this has been kind of a way to persuade ourselves of the importance of publishing and of the discussions of any kind about a book like the present one.*Work, work, work. A reader on art and labour* – this is a title which, especially today, ought to lend it name to a whole body of a library, not to a shelf, not to a section.

Avangarda românească și visul

Iulian Cătălui, Avangarda literară românească și visul. Studiu literar despre implicațiile fenomenului oniric în definirea avangardei literare românești

Editura Universității „Transilvania” din Brașov, 2011, 184 p.
Cuvânt înainte: Pr. Prof. univ. dr. Ovidiu Moceanu.
[Texte de clapă: Pr. Prof. univ. dr. Ovidiu Moceanu, Lector univ. dr. Virgil Borcan.]
Texte: Cecilia Widenheim, Maria Lind, Joanna Sokołowska.
Translations: Jan Teeland, Jason Francis McGimse, Jonatan Habib Engqvist.
Konstnärsnämnden, Iaspis, Sternberg Press, Stockholm, 2012, 288 p.

Nu s-ar putea spune că încă o carte despre vis în artă, fie aceasta și literară, era neapărat necesară astăzi. Programa curriculară actuală dă pe dinafară de cantitatea onirică supusă învățării elevilor și studenților, iar cultura română, după cum se știe, de la Grigore Ureche și Miron Costin și până la Mircea Cărtărescu, n-a făcut rabat de la visare. Cu atât mai curajoasă și salutară poate fi o întreprindere de acest fel pentru un autor care îndrăznește să abordeze visul în cadrul unei mișcări culturale precum avangarda istorică autohtonă, răsculată tocmai împotriva inflației fanteziei și pusă pe laicizarea actului visării, mulțumită psihanalizei freudiene, pe secularizarea visului burghez și pe confiscarea monopolului manipulării onirice liberale a loisirului reveriei. După cum bine se știe, avangarda istorică i-a preferat pe somnambuli, deliranți, halucinanți, utopiști, mediumnici și alți marginali descinși din mantaua lui Marat.
Iulian Cătălui, autorul volumelor *Biserici fortificate din județul Brașov* (2005) și *Mari controverse literare* (2014), pare să propună, în *Avangarda literară românească și visul* (2011), altceva. Din capul locului, pe istoric pare să-l intereseze visul în triplă ipostază: reveria, coșmarul și utopia. O inițiativă binevenită, dacă observăm, ceva mai încolo în carte, că din toate accepțiunile filozofice ale termenului „utopie” Iulian Cătălui se oprește și insistă mult asupra celei politice. Despre dimensiunea politică a discursului artistic avangardist se vorbise destul de neînsem-

nat până la data apariției cărții, așa că accepțiunea oferită de autor utopiei, fie aceasta și una reducționistă (deși studiul lui Sorin Antohi asupra imaginarului social utopic figurează printre titlurile de bibliografie), promite multe încă din fază incipientă. Parcurgând însă rândurile și capitolele cărții, unul după altul, avem revelația că dadaiștii „erau niște intelectuali de stânga, chiar de extremă stânga, din păcate [...] care doreau să-și impună utopiile lor socialisto-comuniste, inclusiv prin manifestele lor avangardiste". Sau: tot aceștia „s-au alăturat [...] unui vis negativ, irealizabil, odios, revoluției comuniste spartachiste, de extremă stânga, participând chiar și la luptele de stradă". Sau: articolul de fond al social-democratului Nicolae Lupu, care inaugura revista „Contimporanul" la 3 iunie 1922, este „tipic de stânga, enervant" și impresionează autorul „în mod neplăcut". Și tot așa mai departe, exegeza emoțională continuă preț de aproape două sute de pagini.

Dar ce e în neregulă cu asta? Nu poate un hermeneut al avangardelor istorice să aibă emoții legate de obiectul de studiu, fie acesta și în forma tipărită a unei lucrări de master la universitatea care a și publicat-o la propria editură acreditată CNCSIS? Poate, nu încape îndoială, numai că își trădează teza încă din introducere, nu prin ceea ce afirmă că va face autorul în carte, ci prin ceea ce face afirmând în carte, adică prin dimensiunea perlocuționară a metodei de cercetare. Este cel puțin contraproductiv, dacă nu chiar contradictoriu, să încerci validarea tăriei unui subiect de analiză printr-un demers care-i dezavuează legitimitatea. Iar asta se vede mai ales pe distanțe scurte, când Iulian Cătălui, spre exemplu, face harcea-parcea *Fata Morgana* (1937) a lui Gherasim Luca, pentru proba incriminatorie agravantă că utilizează citate din „nefastul Engels", că protagonistul vorbește despre „lupta de clasă", iar pentru că nu găsește-n carte nici un vis, exegetului îi iese o ecuație cu zero: lucrarea lui Gherasim Luca este un „roman didacticisto-tezist, lipsit de valoare estetico-literară, din păcate".

Maniheismul critic nu este unul inedit taman în paginile lui Iulian Cătălui, despre care se poate conchide de pe-acum, folosindu-ne chiar de concluzia dânsului despre proza lui Luca, ci se încolonează mai degrabă în paradigma anticomunismului postcomunist de interpretare a discursului politic al avangardelor istorice din România. Antologia arhivelor Siguranței cu mențiuni ale autorilor avangardei, publicată de Stelian Tănase în 2008, nu este decât un exemplu canonic al genului.

Anticomunismul postcomunist ca gen retoric îmbracă forma denunțului, astfel încât preface orice tentativă de abordare a subiectului artei politice avangardiste, din metodă științifică de cercetare, în notă informativă publică, într-un scenariu clasic și absurd, totodată, de poliție literară *post factum*.

În plus, debușeul anticomunist postcomunist, pe lângă că nu poate fi științific și deci acreditat de o instituție semiotică precum universitatea, mută accentul de pe corectitudinea disciplinară a abordării pe alte priorități demonstrative. În acest fel, chiar și după ce am parcurs volumul a doua oară, tot n-am înțeles ce este acest „vis" pe care autorul îl caută prin faldurile avangardei cu o probitate statistică ce-ar învineți de invidie orice structuralist de școală veche. Ce este visul pe care-l „cercetează" Iulian Cătălui? Temă? Motiv? Simbol? Imagine? Arhitemă? Platformă ideologică? Uneori nu se poate hotărî el însuși, observând că la Ilarie Voronca, de-o pildă, „metaforele de tip adjectival" (de fapt, substantivele adjectivale, a vrut să spună autorul) „dețin un rol important" fiindcă inserează și „tema, motivul visului", și dă-i cu citatul din *Brățara nopților* (1929). Ori e tema, ori e motivul visului?

Trecând peste subtilitățile elementare de stilistică și naratologie, discipline care ne învață clar că tema e în proză, în timp ce motivul – în poezie, observațiile trădează o atenție distrasă de la ceea ce alcătuiește cu adevărat poetul, mai ales când citatul este din secvența IX a poemului, din oda închinată tipografilor – o capodoperă a genului, unică în cultura română. Trebuie că în clipa aceea, Iulian Cătălui nu se putea gândi decât la faptul că tipografii au înființat primele sindicate vreodată în România, Casa de Prevedere și Economie a Tipografilor din București (1858), transformat în Asociația Generală a Tuturor Lucrătorilor din România în 1872, de i-a venit să tragă o concluzie precum aceasta: „Simbolul numit oglindă reflectă aici nu numai adevărul, sinceritatea sau conștiința, «intelectul divin» sau, dimpotrivă, «căderea luciferică», poarta magică între realitate și vis, ci și imaginea sufletului sau chiar ghicitul în cafea de către o vrăjitoare, deci aflarea destinului, karma eului poetic sau omului în general".

Aceeași lejeritate „conceptuală" nu-l împiedică pe autor să-l citeze pe Hobsbawm lângă Tismăneanu, pe Lyotard lângă Eliade, iar pe Renato Poggioli... lângă Stelian Tănase, cu toții puși în slujba demascării vrăjitoarelor avangardei autohtone și exorcizării estetice de latura activă a operei. N-aș putea spune cu certitudine cui aparțin sintagmele „intelectul divin" sau „căderea luciferică", citate de Iulian Cătălui cu ghilimele regulamentare, aș putea bănui în schimb că oglinda ca poartă magică între realitate și vis aparține Fraților Grimm și aș mai putea afirma cu o oarecare siguranță de sine că pasajul nu se referă la Voronca. Să mai spun și că la un moment dat în carte va fi vorba despre „iudeo-creștinul" Benjamin Fondane și „austro-evreul" Sigmund Freud? // Text de / Text by IGOR MOCANU

ALBUME / CĂRȚI DE ARTIST

Bucureşti. Portret de artist.

Publisher: Centrul Cultural ARCUB, Bucureşti, 2014. Ediţie bilingvă. 243 p.
Concept & fotografii de: Şerban Mestecăneanu.
Asistent foto: Bogdan Pripiş.
Texte: Sorin Oprescu, Şerban Mestecăneanu, Ruxandra Donose, Marian Râlea, Medeea Marinescu, Ovidiu Lipan-Ţăndărică, Răzvan Mazilu, Tudor Giurgiu, Răzvan Popovici, Ştefan Câlţia, Marius Manole, Floric Piersic jr., Victor Rebengiuc, Andi Vasluianu, Dorin Ştefan, Dorel Vişan, Horia-Roman Patapievici, Horaţiu Mălăele, Sorin Ilfoveanu, Adrian Ilfoveanu, Oana Pellea, Răzvan Suma, Analia Selis, Coca Bloos, Doina Levinţa, Gheorghe Visu, Roman Tolici, Aurel Vlad, Alexandru Darie, Dragoş Buhagiar, Corvin Cristian, Ilinca Goia, Vivi Drăgan Vasile, Mihai Constantin, Irina Marinescu, Dan C. Mihăilescu, Tiberiu Soare, Vlad Ivanov, Mircea Albulescu.
Traduceri: Simona Fodor.
Coordonatoare proiect: Delia Mestecăneanu, Tereza Anton.
Concept grafic & layout: Corina Gabriela Duma.

„Celălalt” corp / The „Other” Body.

Editura UNArte, Bucureşti, 2011.
Ediție bilingvă. 140 p.
Texte: Laura Grünberg, Jean Baudrillard, 2 META, Dan Mircea Cipariu, Simona Vilău, Mihai Plămădeală, Cosmin Năsui. Artiști: 2 META, George Anghelescu, Maria Bordeanu, Daniel Brici, Cătălin Burcea, Traian Boldea, Irina Broboană, Francisc Chiuariu, Larisa David, Darie Dup, Daniel Djamo, Carmen Dobre, Loredana Dragne, Iosif Király, Petru Lucaci, Flavia Lupu, Bogdan Mateiaș, Romana Mateiaș, Valeriu Mladin, Marina Oprea, Christian Paraschiv, Vlad Petri, Dan Raul Pintea, Marilena Preda Sânc, Alexandru Rădvan, Bogdan Rață, Petra Sitaru, Albert Sofian, Bogdan Teodorescu, Roman Tolici, Roxana Trestioreanu, Diana Tropoe, Mihai Zgondoiu.
Traducere: Carmen Dobre.
Layout: Romana & Bogdan Mateiaș.

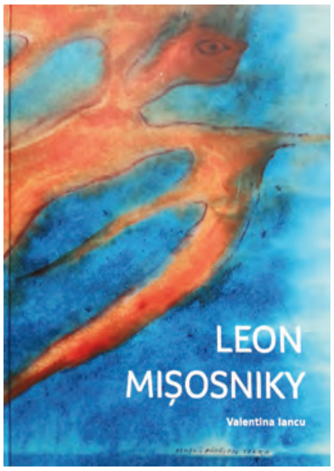
Daniel Bălănescu – Crossing. I am the System.

Aiurart Contemporary Art Space & Editura Vellant, Colecția „cărți însemnate”, București, 2015. 77 p.
Text de clapă: Olivia Stewart Liberty.
Prefață: Dan Pleșa.
Design: Cassandra Pop.

Francisc Chiuariu.

Editura Vellant, Colecția „cărți însemnate”, București, 2012. 168 p.
Produs de Năsui Private Collection & Gallery.
Coordonator: Cosmin Năsui.
Prefață: Adrian Guță.
Cronologie, concept editorial & grafic: Cosmin Năsui.
Fotografii: Tudor Guță, Lucian Muntean, Alexandru Paul, Vlad Petri, Victor Stro. Texte: Cosmin Năsui, Adrian Guță, Mihai Plămădeală, Alexandra Furnea, Cornelia Maria Savu, Dan Mircea Cipariu, Francisc Chiuariu.

Leon Mișosniky [1921 – 2007].



Monografie bilingvă, corespondență, jurnal, eseuri inedite.
Editura Vellant, Colecția „cărți însemnate”, București, 2014. 408 p.
Autoare: Valentina Iancu. Prefață: Radu Stern. In memoriam: Lala Mișosniky.
Argument și biografie: Valentina Iancu. Interviu cu Leon Mișosniky: Theodor Redlow.
Coordonatoare: Lala Mișosniky.
Documentare: Adina Babeș, Alexandru Davidian, Teodora Dinu.
Fotografii: Marius Preda, Costin Miroi.
Grafică: Alma Cazacu.

ANTOLOGII

Close-up: post-transition writings.

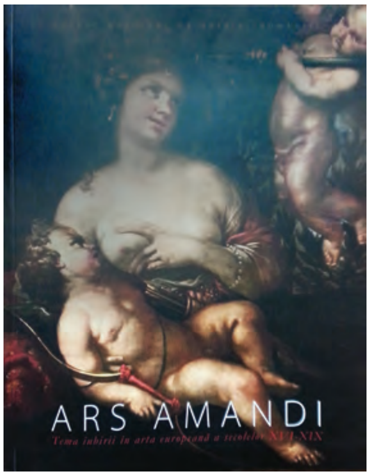
Publisher: Artyčok TV, The Academy of Fine Arts in Prague,
Printing house: Tiskárna protisk, Praha, 2014. 167 p.
Editing and book concept: Vjera Borozan.
Co-editors: Tereza Jindrová, Jana Kapelová, Miloš Miletić, Mirjana Radovanović, Borbála Szalai and Raluca Voinea.
Contributors: Corina L. Apostol, Claudiu Cobilanschi, Miklós Erhardt, Ivana Komanická, Kontekst collective (Vida Knežević and Marko Miletić), József Mélyi, Mileta Mijatović, Igor Mocanu, P.O.L.E., Erik Sikora, Société Réaliste (Ferenc Gróf and Jean-Baptiste Naudy), Tereza Stejskalová, Jan Zálešák and Martin Zet.
Translators: Miklós Erhardt, Palo Fabuš, Ivan Gutierrez, Draginja Marić, Novica Petrović, Dániel Sipos and Raluca Voinea.
Graphic design and layout: Štěpán Marko.

Tranzit.ro/Iași 2012 – 2013. Tranzit.ro/Iași, 2014.

Concept: Livia Pancu și Florin Bobu.
Editoare asistent: Delia Bulgaru. 291 p.
Contribuții de: Jesse McKee, Luminița Apostu, Dan Perjovschi. Texte: Daniela Pălimariu, Matei Bejenaru, Cristian Nae, Mircea Nicolae, Liliana Basarab, Nebojsa Milikić, Dragoș Alexandrescu, Bogdan Ghiu, Oana-Maria Nae, Cezar Lăzărescu, Sillyconductor, Anamaria Pravicencu.
Versiunea engleză: Sorana Lupu.
Concepție grafică: Eduard Constantin.
Desene: MARC, Eduard Constantin.
Ilustrații: Daniela Pălimariu.

CATALOAGE

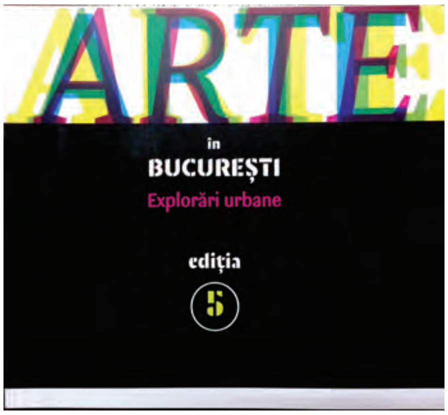
Ars Amandi. Tema iubirii în arta europeană a secolelor XVI-XIX.



Editura Muzeul Național de Artă al României, București, 2014. 231 p.
Coordonator / curator: Cosmin Ungureanu.
Autori: Cosmin Ungureanu, Ioana Măgureanu, Alexandru Sonoc, Patricia Bădulescu.
Texte: Roxana Theodorescu, Cosmin Ungureanu, Patricia Bădulescu, Ioana Măgureanu, Alexandru Sonoc.
Traduceri: Radu Bercea, Cătălina Cărăbaș.
Grafică: Petru Șoșa.

Arte în București. Explorări urbane.

Ediția 5.



Editura UNArte, București, 2014. 110 p.
Curatori: Romana Cucu, Corina Duma, Dorina Horătău, Gabriela Mateescu, Emilia Persu, Elena Scutaru, Marian Zidaru, Victoria Zidaru.
Coordonatori: Marius Burhan, Beti Vervega.
Participanți: Carmen Acsinte, Eduard Constantin, Andreea Albani, Alina Anca, Vlad Anghel, Aurelian Apostol, Ioan Atanasiu Delamare, Cezar Atodiresei, Marius Barb (Barbone), Ionuț Theodor Barbu, Andrei Bălan, Cătălin Bălescu, Maria Băndărău, Marijana Bițulescu, Relu Bițulescu, Adriana Blendea, Anca Boeriu, Otilia Boeru, Cristina Bolborea, Adela Bonaț-Mărculescu, Șerban Bonciocat, Diana Brăescu, Marius Burhan, Lucian Butucariu, Adrian Buzdugă, Răzvan Caratănase, Dinu Câmpeanu, Ruxandra Călăraș, Titi Ceară, Vasile Cercel, Panaite Chifu, Sergiu Chihaia, Ilie Chioibaș, Mariea Chioibaș Petcu, Ioana Cincă, Bogdan Ciobanu, Mircea Ciutu Gabriel, Elena Copuzeanu, Gherghina Costea, Georgiana Cozma, Ovidiu Croitoru, Casia Csehi, Elena Dăscălescu, Mihaela Dobra, Loredana Marilena Dragne, Corina Gabriela Duma, Dinu Dumbrăvician, Puiu Costachi Dumitraș, Marinella Dumitrescu, Elena Bobi Dumitrescu, Darie Dup, Reka Csapo Dup, Liviu Epuraș, Jean Eugen, Dinu Mihai Fălcoianu, Daniela Făiniș, Radu Florea, Irina Florescu, Melania Florescu, Andrei Georgescu, Alina Rizea Gherasim, Marin Gherasim, Gabriel Ghizdavu, Cristian Godeanu, Ingo Glass, Dorina Horătău, Irina Hasnaș Hubbard, Costel Iacob, Ovidiu Ionescu, Nicu Ilfoveanu, Iuri Isar, Ionel Iștoc, Alexandra Ivanciu, Mihaela Lazăr, Lorand Alexandru Lazăr, Petru Lucaci, Doina Lucanu, Dragoș Nicolae Lupu, Jorge Mafu, Carmen Apetrei, Radu Manelici, Traian Marcu, Răducu Marin, Adrei Marina, Ileana Dana Marinescu, Tudor Matache, Gabriela Mateescu, Romana Mateiaș, Sorin Maxim, Ioan Medruț, Ruxandra Sibil Mermeze, Răzvan Paul Mihăescu, Nina Mihăilă, Valeriu Mladin, Florin Mocanu, George Moscal, Laurențiu Mogoșanu, Nicolae Moldovan, Cătălina Moldoveanu, Lucian Muntean, Vasile Mureșan Murivale, Claudia Mușat, Cela Neamțu, Lisandru Neamțu, Vasile Pop Negreșteanu, Ariana Nicodim, Daniel Nicolaș (Tristan), Marina Oprea, Letiția Oprișan, Aniela Ovadiuc, Carmen Paiu, Dan Horațiu Panait, Neculai Păduraru, Cosmin Păulescu-Cozo, George Păunescu, Cristian Pentelescu, Emilia Persu, Ana Zoe Pop, George Preduț, Eugen Raportoru, Maria Răducanu, Alexandru Rădvan, Alma Redlinger, Rio Rio (Raluca Lupeanu), Mirea Roman, Dan Liviu Roșeanu, Mihai Rusen, Constantin Rusu, Ilie Rusu, Liviu Russu, Cristina Popescu Russu, Olga Birman Sabău, Alexandra Sand, Adina Mocanu, Marilena Preda Sânc, Mihaela Sânt, Alex Săndulescu, Dan Adrian Ionescu, Elena Scutaru, Marcel Scutaru, Constantin Sinescu, Viorica Slădescu, Valentin Soare, Teodora Stendl, Silvia Maria Stoica, Florin Stoiciu, Silvia Șerban, Anca Șesan, Ioana Șetran, Ileana Ștefănescu (Ile Ștefi), Cristian Tarbă, Mihai Teodorescu, Alexandra Terzi, Maria Pop Timaru, Claudia Todor, Vasile Tolan, Iulia Toma, Mirela Trăistaru, Alexandra Tudosia, Lucian Țăran, Sorina Țibacov, Ramona Țibrea Lazăr, Vangjush Vellahu, Beti Vervega, Andreea Veronica Vlad, Aurel Vlad, Elena Lot Vlad, Șerban Vrăbiescu, Gheorghe Zaharia, Marian Zidaru, Victoria Zidaru, Nicolae Zâmbroianu.
Texte: Petru Lucaci, Beti Vervega, Mihai Plămădeală.
Voluntari: Maria Răducanu, Tudor Matache.
Constultant: Petru Lucaci.
Catalog și concept: Beti Vervega, Elena Scutaru.
Design: factumdesign.com.

Tangaj Dance.

Tangajdance.com, București, 2015. [32 p.]
Coregrafie: Simona Diaconescu, Emad Salem. Regie: Oleg Mutu. Dansatori: Răzvan Stoian, Denis Bolborea, Alexandra Bălășoiu, Irina Ștefan, Vlad Merariu, Simona Diaconescu, Mira Cook, Clement Mensah, Galea Bobeicu, Bianca Bor, Radu Domșa.
Muzică: Rolf Ono, Tibor Cari, Denis Bolborea. Vizual: Codrin Iftodi, KOTKI visuals.
Design lumini: Cătălin Nicolescu.
Producție: Anamaria Antoci.
Texte: Alexandra Bălășoiu, Liana Tugearu, Roxana Marin, Maria Comandașu, Ana Banu, Denis Bolborea, Simona Diaconescu.
Artiști: 100ideas, Collective East, Delia Andrieș, Elena Copuzeanu, Emilian Săvescu, Livia Mateiaș, Lola Bezemer, Lucja Grodzicka, Marius Jurca, Oana Ionel.

Trending Up: Super Contemporary Romanian Artists.

DVD / Multimedia

Editor: Galeriile Artmark, București, 2015. Sesiunea de licitații 8 iulie 2015. 96 p.
Artiști: Aitch, Ana Bănică, Mihai Barabancea, Zoltan Bela, Vlad Berte, Istvan Betuker, Dan Beudean, Lia Bira, Marius Bodea, Traian Boldea, Emanuel Borcescu, Mihaela Buhaev, Adrian Buzdugă, Mircea Cantor, Mimi Ciora, Andrei Ciubotaru, Daniel Comendant, Alina Constantin, Alexandra Constantinescu, Răzvan Cornici, Roberta Curcă, Cătălina Diaconescu, Eduard Felegeanu, Norbert Filep, Lucia Ghegu, Anna Godzina, Kadna, Kitră, Titi Ciocan, Virginia Lupu, Dan Măciucă, Alina Marinescu, Mădălina Matei, Alexandru Mirutziu, Gili Mocanu, Radu Mocanu, Răzvan Năstase, Newclear Fairy, Dan-Raul Pintea, Pisica Pătrată, Mircea Pop, Mircea Popescu, Adrian Preda, Lea Rasovszky, Saddo, Șerban Savu, Serebe, Larisa Sitar, Bianca Solymosi, Super Smooth Studio, Marga Udrescu, Cătălina Vasilescu, Mihai Zgondoiu.
Texte: Ioana Ciocan, Mircea Hortopan, Gabriela Lupu, Sebastian Ștefan.
Fotografii și design grafic: Veronica Dănilă, Iulian Pleștiu.

Forma. Nicolae Moldovan.

Editor: nicolaemoldovan.ro, București, 2015 [8 p.].
Text: Doina Mândru.

Petru Lucaci. Black-Based Cocktail.

Editura UNArte, București, 2013. 82 p.
Texte: Petru Lucaci, Magda Cârneci.
Traducere: Elena Alexi.
Design: Petru Lucaci, Cătălin Artenie.

Clip-uri urbane

DVD PAL / free zone.
Editura UNArte, București, 2008.
Concept: Marilena Preda-Sânc. Artiști: Cristian Barcan, Neil Coltofeanu, Răzvan Mihalachi, Bogdan Mateiaș, Marilena Preda-Sânc, Roxana Trestioreanu, Cosmin Paulescu (Cozo), Radu Igazság, Victor Velculescu, Bogdan Iorga, Raluca Spătaru. (fără durată)

STUDII, ESEURI, TEORII

Atelierele de arte Veneția & New York.
Volumul I. „Paradigma civilizațiilor insulare. Eseu despre rizomii modernității și ai postmodernității în arhitectură și arte vizuale".
Editura Curtea Veche Publishing, București, 2015. 412 p.
Autor: Coriolan Babeți. Cu un eseu introductiv de

Massimo Cacciari.
Concepție grafică: Loredana Târzioru.

De ce vedem filme.
Et in Arcadia Cinema.
Editura Polirom, [Colecția „eseuri & confesiuni"], [Iași], 2012. 456 p.
Autor: Alex. Leo Șerban.

REVISTE

Arhitectura.
Revista Uniunii Arhitecților din România. Nr. 6 (654) / 2014.

Temă: „Concept / abstractizare". Contributori: Raluca Iuga, Irina Florea, Eliza Culea, Irina Rotaru, Mădălina Lascu, Anca Sandu Tomașevschi, Augustin Ioan, Liliana Iuga, Ana Maria Zahariade, Ștefan Vianu, Florian Stanciu, Adrian Arendt, Kázmér Kovács, Ioana Moraru, Adriana Măgerușan, Marius Miclăuș, Françoise Pamfil, Simina Stan, Emil Barbu Popescu, Marin Simionescu-Râmniceanu.

Forma.
Revistă de artă. 2014/15.

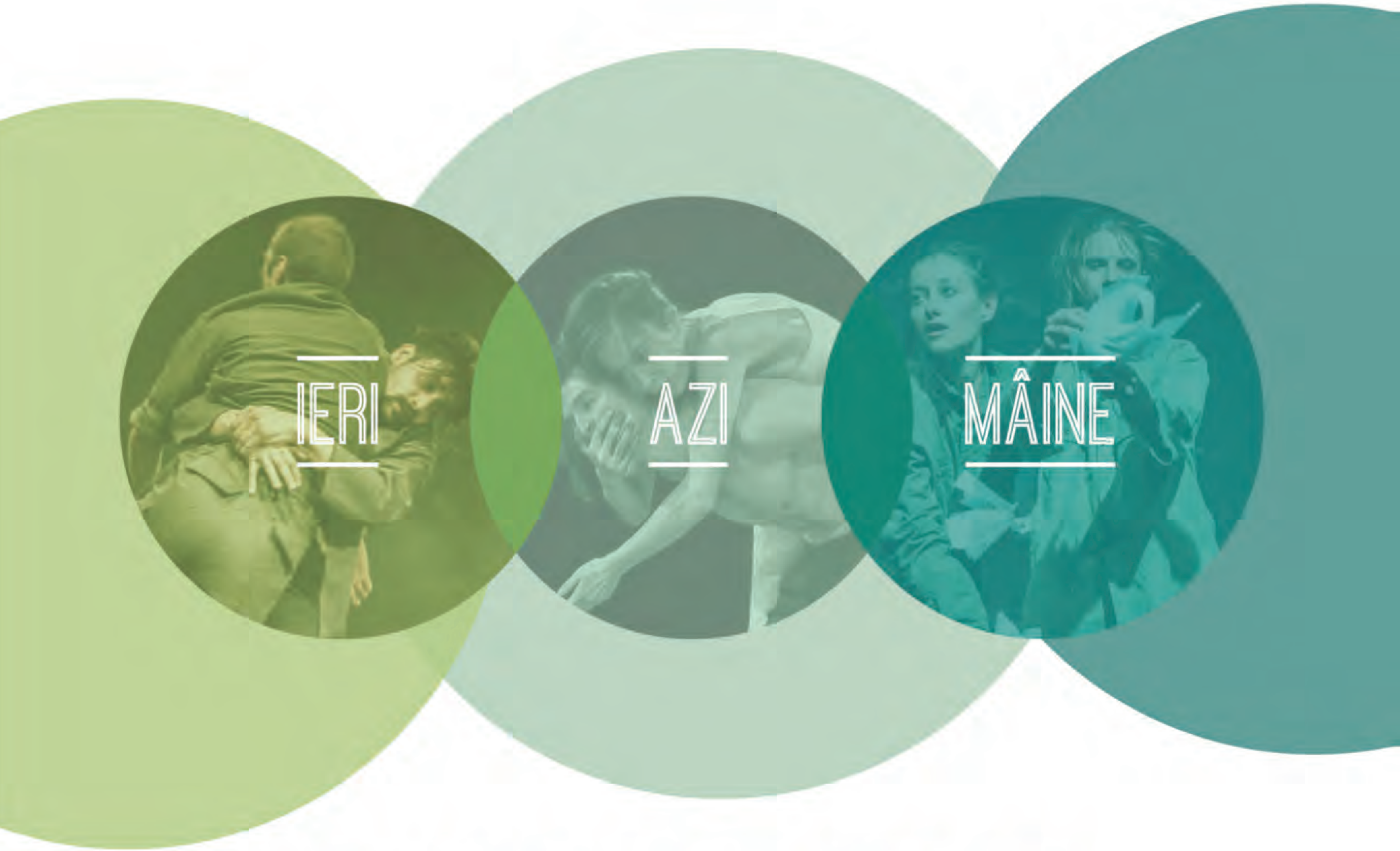
Editată de Filiala Deva a UAP din România.
Texte: Oliv Mircea, Diana Raluca Jula, Diana Câmpan, Nicoleta Bărbat, Ion Crețu, Alexandra Titu, Alice Dinculescu, Alexandra Dănescu, Cristina Sabău, G+G, Andor Kőmives, Eugen Savinescu, Cora Fodor, Marilena Preda Sânc, Cristina Russu, Mircea Goian, Ana Stoenescu, Mihai Plămădeală, Gheorghe Pogan, József Bob, István Zakariás, Christine-Marie Turcu, Bogdan Achimescu, Dumitru Hurubă, Diana Jula, Irina Dumitrașcu Măgurean, Ioana Ciocan, Cosmin Ziduream, Mc. Ranin, Luiza Barcan, Daniela Frumușeanu, Pavel Șușară, Raluca Băloiu, Mariana Tomozei Cocoș, Florin Rogneanu, Dan Grigorescu, Tudor Octavian, Aurelia Mocanu, Gheorghe Vida, Adrian Silvan Ionescu, Ioan Hălălae.

UptoDance

Centrul Național al Dansului

UPTODANCE

Portalul Dansului Contemporan Românesc



WWW.UPTODANCE.RO

PROIECT CO-FINANȚAT DE: Administrația Fondului Cultural Național

UPTODANCE /Portalul Dansului Contemporan Românesc este un proiect cultural co-finanţat de Administraţia Fondului Cultural Naţional.

Proiectul nu reprezintă în mod necesar poziția Administrației Fondului Cultural Național. AFCN nu este responsabilă de conținutul proiectului sau de modul în care rezultatele proiectului pot fi folosite. Acestea sunt în întregime responsabilitatea beneficiarului finanțării.

INFO ART
// IULIE - SEPTEMBRIE 2015

GALERII ALE UAP DIN ROMÂNIA

BACĂU

Galeria Nouă
Str. N. Bălcescu, nr. 12, parter

Mircea Bujor – „Peisaj” – pictură
Curator: Constantin Călin
12.06. – 15.09.2015

Bogdan Antochi – „Ziduri” – pictură
Prezintă: Vasile Crăiţa Mândră
25.09. – 14.10.2015

Galeria „Ion Frunzetti”
Str. N. Bălcescu, nr. 12, etaj

„Natura lucrurilor” – grafică, pictură, colaj
Artişti: Pirjo Heino & Cristina Ciobanu
15.05. – 15.06.2015

Sorin Iosub – „40 / Metafora” – pictură
Curatoare: Maria Paşc
17.07. – 15.08.2015

Mihnea Baran – „Portret” – grafică şi artă fotografică
07.09. – 16.09.2015

Florentina Oţetea – „Diversitate în varietate” – pictură, grafică
18.09. – 10.10.2015

BAIA MARE

Galeria de Artă
B-dul Bucureşti, nr. 6

„Vara” – arte vizuale
Organizator: Filiala UAP Baia Mare
02.06. – 23.06.2015

„Portret 2” – arte vizuale
Artişti: Suzana Fântânariu, Adrian Chira, Nicolae Caţavei, Mihai Ciplea, Laura Ghinea, Barbu Crăciun, Vasile Jurje, Kovacs Bertalan, Paul Iosif Leş, Camelia Ofelia Moisima, Valentin Muste, Rodica Tărţan, Dorel Topan, Vasile Naşcu
Curator: Vasile Naşcu
23.06. – 14.07.2015

Szanto Andreasz – pictură
14.07. – 04.08.2015

„Prima generaţie” – 45 de ani de la absolvirea Liceului de Artă
Artişti profesori: Dudas Gyula, Toros Gabor; Elevi absolvenţi: Gavril Abrihan, Elena Frandoş, Erdei Ştefan, Kovacs Bertalan, Gabor Pavluk, Rodica Tărţan
Curator: Tiberiu Alexa
04.08. – 25.08.2015

Mihai Mustea şi Ovidiu Pop – fotografie, design vestimentar
Curatoare: Laura Teodora Ghinea
25.08. – 22.09.2015

BISTRIŢA

Galeria „Arcade 24”
Piaţa Centrală, nr. 24
oliv.mircea@gmail.com

Alexandru Papuc – sculptură, pictură
Curator: Oliv Mircea
28.06. – 24.07.2015

Maria Sicoe – „Pădurea nebună” – sculptură
Curator: Oliv Mircea
30.07. – 16.08.2015

Răzvan Aureliu Ionescu – „Cale” – pictură
Curator: Oliv Mircea
24.08. – 20.09.2015

BRĂILA

Galeriile de Artă
Piaţa Traian, nr. 2

Teodor Vişan
18.06. – 04.07.2015

„Arte”
Expoziţia Filialei UAP Galaţi
Curator: Alexandru Manole
16.07. – 14.08.2015

„Pictograph”
Artişti: Nela Constantinescu, Marilena Ioanid, Maria-Mădălina Mânzu
Organizator: Filiala UAP Brăila
06.08. – 27.09.2015

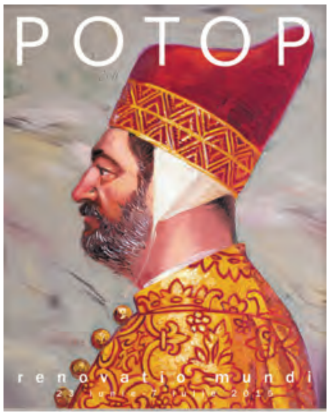
Marius Teodorescu
29.08. – 22.09.2015

BUCUREŞTI

Galeria Orizont
B-dul N. Bălcescu, nr. 23 A
www.galeria-orizont.blogspot.com

Violeta Carp – „Sub acelaşi cer” – pictură, colaj
08.06. – 21.06.2015

Ştefan Potop – „Renovatio mundi” – pictură
23.06. – 07.07.2015



Ana-Maria Dragomir Cioroiu – „Natura umană” – pictură
08.07. – 21.07.2015

Kosta Djurasinov – „Reflexia III” – pictură
23.07. – 05.08.2015

Cristina Oprişenescu – „Dincolo de chipul tău / Beyond your portrait” – pictură
Expoziţia este dedicată celui care a fost regele muzicii pop, Michael Jackson
07.08. – 21.08.2015

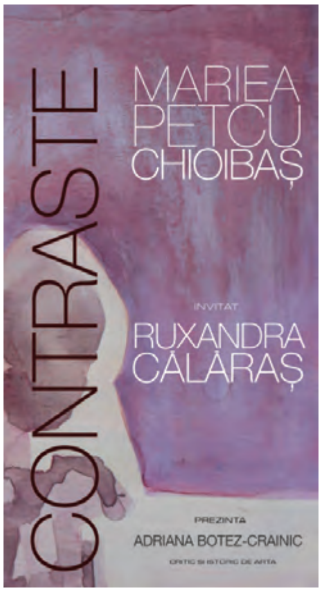
„Arte în Bucureşti 2015 ediţia a VI-a – Omul împotriva vieţii”
Artişti: Georgina Andreescu, Marijana Biţulescu, Cristina Bolborea, Adela Bonaţ-Mărculescu, Lucian Butucariu, Vladimir Cioroiu, Sergiu Chihaia, Georgiana Cozma, Athena Dumitriu, Melania Victorina Florescu, Ovidiu Ionescu, Lucia Lobonţ, Tudor Matache, Romana Mateiaş, Nicolae Moldovan, Claudia Muşat, Aniela Ovadiuc, Lila Passima, Dan Popovici, Radu Popovici, Ilie Rusu, Alexandra Rusu, Ileana Ştefănescu, Valentina Ştefănescu, Ioana Stelea, Viorica Slădescu, Mihaela Vezentan, Dorina Horătău, Marlena Pop & Andrei-Alexander Pop
Curatoare: Dorina Horătău
Curatoare principală: Alexandra Titu
09.09. – 06.10.2015

Georgeta Mocanu şi Marijana Biţulescu – „Dincolo de fire” – tapiserie, colaj textil
Curatoare: Alexandra Crăciun
23.08. – 05.09.2015

Galeria Simeza
B-dul Magheru, nr. 20
www.simeza.blogspot.com

ZuZu Caratănase – „(in)certitudini” – gravură
Curator: Mihai Plămădeală
25.05. – 05.06.2015

Mariea Petcu Chioibaş – „Contraste”
Artistă invitată: Ruxandra Călăraş
Curatoare: Mariea Petcu Chioibaş
09.07. – 21.06.2015

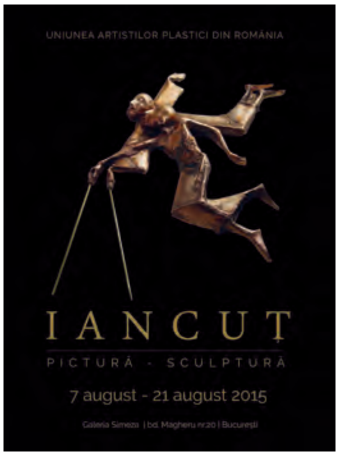


„Dizertație" – Masterat UNArte – grafică 2015
Masteranzi: Vlad Bota, Bogdan Bădescu, Rodica Ciobanu, Cristina Crișu, Roberta Curcă, Simona Dimache, Emanuel Drăguț, Luminița Dumitrache, Adriana Falub, Mihaela Flueraș, Monica Ghițescu, Cristian Guță, Răzvan Hogea, Claudia Ilea, Tudor Lüba, Sorin Nistor, Florina Oprescu, Flavia Popescu, Ana Cristea Toma, Bogdan Topîrceanu, Ana-Maria Tudor, Ștefan Vasile, Sorina Vasilescu, Andra Vlăsceanu, Emanuel Voinescu
Profesori coordonatori: Stela Lie, Florin Stoiciu, Nicolae Aurel Alexi, Adrian Constantin Medeleanu
Asistenți: Dana Vasiliu, Răzvan-Constantin Caratănase, Adrian Constantin Medeleanu
29.06. – 06.07.2015

Florentina Voichi – „Mother & Son" – pictură
Curatoare: Florentina Voichi
08.07. – 22.07.2015

„In memoriam Alexandru Ioan Grosu" (1956-2014) – sculptură
Curatoare: Luiza Barcan
23.07. – 05.08.2015

Ion Iancuț – pictură, sculptură
07.08. – 21.08.2015



Sanda Șărămăt – pictură, acuarelă, desen
24.08. – 06.09.2015

„Arte în București 2015 ediția a VI-a – Omul împotriva vieții"
Artiști: Teodor Barbu Ionuț, Georgian Bărbieru, Anca Boeriu, Marius Burhan, Adrian Buzdugă, Mihai Chiuaru, Elena Copuzeanu, Elena Dăscălescu, Loredana Dragne, Ilie Duță, Erhab al Lithawy, Suzana Fântânariu, Dragoș Gheorghiu, Marin Gherasim, Raluca Ghideanu, Costel Iacob, Gabriel Kelemen, Dragoș Lupu, Eric Matei, Bogdan Mateiaș, Daniela Mihai, Florin Mihai, Filip Mihail, Valeriu Mladin, Vasile Mureșan Murivale, Dragoș Neagoe, Liviu Nedelcu, Veronica Negrilă, Cosmin Păulescu, Gabriela Rusu, Ramona Slug, Lucian Spătariu, Ioana Stelea, Mirela Trăistaru, Roxana Trestioreanu
Curator: Marius Burhan
09.09. – 06.10.2015

Galeria Căminul Artei / Centrul Artelor Vizuale (CAV)
Str. Biserica Enei, nr. 16, parter– etaj
www.uapr/pictura/bucuresti.blogspot.com

Cristi Gașpar – „Orașul Anniei" – pictură
Curatoare: Mirela Trăistaru
22.05. – 06.06.2015

George Moscal – pictură
25.06. – 06.07.2015

„Artişti la Dunărea de Jos"
Expoziţia membrilor Filialei UAP Galați: Jana Andreescu, Gh. Andreescu, Cornel Corcăcel, Mariana Cocoş Tomozei, Sava David, Gabriela Georgescu, Tudor Ioan, Aurel Manole, Liviu-Adrian Sandu, Mugurel Vrânceanu, Liliana Jorică Negoescu
Curator: Gheorghe Andreescu
08.07. – 21.07.2015

„Oglinda" – artă contemporană
Expoziția realizată cu lucrările participanților la workshopul „Time Based Arts / Time Factor(y)", care a avut loc în spațiile Departamentului de Sculptură din cadrul UNArte București, în perioada octombrie 2014 – iunie 2015
Participanţi: Ana Petrovici Popescu, Alice Târcea, Anca Vivaca, Cristian Emil Ghiță, Cristina Iacob, Corina Sârbu, Daniela Păun, Forray Laszlo, Ion Postolache, Irinel Anghel, Kristina Dragomir, Maria Ghinea, Maria Răducanu, Mihai Plămădeală, Mihai Teodorescu, Paul Ștefan Barbu, Patricia Teodorescu, Petre Leescu, Raluca Ghideanu, Reka Csapo Dup, Rene Răileanu, Rolland Niculușca, Sever Petrovici Popescu, Minim&Syntax
Lector universitar: Reka Csapo Dup
Colaboratori: Patricia Teodorescu, Irinel Anghel, Raluca Ghideanu și Mihai Plămădeală
Curatori: Patricia Teodorescu, Reka Csapo Dup
10.06. – 21.06.2015

„In Memoriam Dimitrie Loghin"
Expoziție retrospectivă de pictură
Curatoare: Lucia Pușcașu
23.08. – 05.09.2015

Ion Pantilie – „Priveliști și înluminări" – pictură
23.08. – 05.09.2015

„Arte în București 2015 ediția a VI-a – Omul împotriva vieții"
Artiști: Mihai Balko, Tiberiu Mihail Cimpoieru, Ciprian Ciuclea, Nicolae Comănescu, Ștefan Constantinescu, Elena Copuzeanu, Mihail Coșulețu, Călin Dan, Suzana Dan, Teodor Graur, Cosmin Haiaș, Ion Grigorescu, Aurora Kiraly, Iosif Kiraly, Mitoș Micleușanu, Răzvan Mihalachi, Gili Mocanu, Sorin Oncu, Romelo Pervolovici, Marilena Preda Sânc, Alexandra Tudosia, Simona Tănăsescu, Napoleon Tiron
Curatoare: Patricia Teodorescu
Curatoare principală: Alexandra Titu
09.09. – 06.10.2015

Galeria Galateea Contemporary Art
Calea Victoriei, nr. 132
www.galateeagallery.com

Ioana Stepanov – „Selecții ceramice"
Curatoare: Ioana Șetran
15.05. – 11.06.2015

„Ol"
Expun studenţi şi masteranzi UNArte, Secţia Ceramică: Diana Dăncilă, Andrei Aurelian Floroiu, Alina Mistreanu, Nansy Daniela Nanasi, Cristina Mihaela Băşoiu, Răzvan Popa, Valentin Alexandru Bucur, Ioana Maria Sisea, Sintia Costache, Adriana Costaş
Curator: Ovidiu Ionescu
Coordonatoare: Aniela Ovadiuc şi Georgiana Cozma
13.07. – 07.08.2015

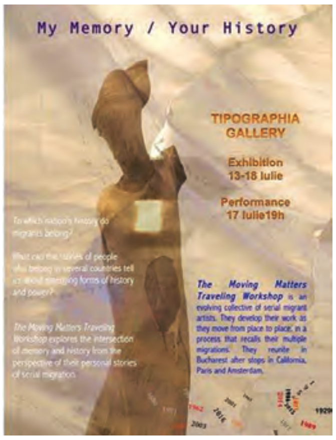
Emil Cassian Dumitraș – „Blame"
Curatoare: Romana Mateiaș și Bianca Boeroiu
10.08. – 07.09.2015

Aurel Vlad – „Martor tăcut"
Curatoare: Cristina Bolborea
10.09. – 08.10.2015

Tipografia Spaţiu de Artă Contemporană
Str. Băiculești, nr. 29 (CFP)
www.recombinat.ro

„Into Black" – pictură, sculptură, grafică, obiect, pagini de jurnal, sunet experimental
Artiști: Iulia Nistor, Roman Tolici, Marian Zidaru, Lea Rasovszky, Tara Von Neudorf, Dan Gavriș, Ptere Sbt
Curator: Alexandru Davidian
11.06. – 10.07.2015

„Moving Matters Traveling Workshop – MMTW – 2015" – My Memory / Your History – workshop
Artiști: Kayde Anobile, Alexandru Bălășescu, Sébastien Chauvin, Blanca Casas-Brullet, Guillaume Lasserre, Beatriz Mejia-Krumbien, Lydia Nakashima Dagarrod, Susan Ossman, Ioana Păun, Ynia Love Petre
13.07. – 18.07.2015



Arte în București 2015 – „Omul împotriva vieții"
Artiști: Bogdan Achimescu, Cătălin Bădărău, Anca Boeriu, Alin Carpen, Mihai Chitu, Ștefan Constantinescu, Suzana Dan, Darie Dup, Raluca Ilaria Demetrescu, Ion Grigorescu, Cosmin Haiaș, Florin Ianas, Adrian Ilfoveanu, Grupul 2 Meta, Mitoş Micleuşanu, Wanda Mihuleac, Radu Nastasia, Liviu Nedelcu, Sorin Oncu, Ciprian Paleologu, Cosmin Paulescu, Sever Petrovici-Popescu, Ana Petrovici-Popescu, Ioan Augustin Pop, Alina Pop Blanca, Rene Răileanu, Gheorghe Rasovszky, Mircea Roman, Elena Scutaru, Marcel Scutaru, Ionuţ Ştefan, Mihaela Tarhună, Patricia Teodorescu, Vlad Aurel, George Zărnescu, Marian Zidaru, Victoria Zidaru
Curatoare: Reka Csapo Dup
09.09. – 09.10.2015

Galeria Atelier 35
Str. Șelari, nr. 13
www.facebook.com/atelier35.eu

„Goodbye Language" – „show anti-vitrină"
Artiști: Zbyněk Baladrán, Adriana Gheorghe, Irina Gheorghe, Alina Popa, Marcus Steinweg și Tomáš Svoboda
Coordonatoare: Larisa Crunţeanu şi Xandra Popescu
Colaborator: Centrul Ceh din Bucureşti Frantisek Zachoval
24.06. – 03.08.2015

Adriana Gheorghe – „Dance That Comes From The Mounth" – performance
25.06.2015

Marcus Steinweg – „Best Frenemies: Art and Philosophy”
Conferinţă găzduită la Salonul de Proiecte / Anexa MNAC
25.06.2015

„Sângele lui vărsat a servit la rodirea a trei mere de aur” – imagini, sculpturi şi obiecte
Artişti: Abraham Kritzman, Angels Miralda, Marlene Steyn
Organizatoare: Cristina Bogdan
01.09. – 12.09.2015

Veda Popovici – „Instrumentar Revoluţionar – Istoria artei retrasată prin pătratul negru”
Proiectul video face parte din Programul Public Speaking.
Iniţiatoare: Xandra Popescu şi Larisa Crunţeanu
Co-curatoare: Dana Andrei
17.09. – 21.10.2015

BUZĂU

Galeriile de Artă „Ion Andreescu”
B-dul Nicolae Bălcescu, Bloc „Crinul Alb”, parter / etaj
www.uapbuzau.ro

„Măgura ART 2014” ediţia a III-a – pictură şi grafică
Curator: Valeriu Şuşnea
29.04. – 25.05.2015

Vasile Ioan – „Armonii” – sculptură
Curator: Valeriu Şuşnea
27.05. – 20.06.2015

Cornelia Dedu Victoria – „Armonii solare” – pictură
Curator: Valeriu Şuşnea
24.06. – 30.07.2015

Vasile Tudorică – pictură
Curator: Valeriu Şuşnea
05.08. – 10.09.2015

Mariana Apostol – pictură
Curator: Valeriu Şuşnea
16.09. – 15.10.2015

Ion Anghel – pictură
Curator: Valeriu Şuşnea
10.06. – 05.07.2015

Grup 5 – „Interferenţe vrâncene” – pictură, grafică
Curator: Valeriu Şuşnea
06.07. – 30.07.2015

Ovidiu Ionescu – „Despre artele focului” – ceramică
Curator: Valeriu Şuşnea
11.09. – 20.10.2015

CONSTANŢA

Galeria de Artă
Str. Ştefan cel Mare, nr. 15

Laura Macri & Victor Rădulescu – pictură
Curator: Eusebio Spînu
15.07. – 10.08.2015

„Mare este pictura mică”
Salon de plastică mică
Curator: Victor Rădulescu
13.08. – 30.08.2015

Eugeniu Albu – pictură
Curator: Eusebio Spînu
03.09. – 15.09.2015

„Aniversară 50” – arte vizuale
Aniversarea a 50 de ani de la înfiinţarea Filialei UAP Constanţa a avut loc la Muzeul de Artă din Dobrici, Bulgaria.
Curatori: Gheorghe Fărcăşiu, Florentin Sîrbu, Eusebio Spînu
07.07. – 30.07.2015

„Tabăra de ceramică Balcic”
La Galeria de artă a Castelului „Regina Maria” din Balcic a avut loc expoziţia taberei de ceramică „Balcic 2014”
Artişti: Gheorghe Fărcăşiu, Constantin Papadopol, Alfred Ipser, Petre Manea, Ylia Iankov, Ivan Kancev, Evelin Hajgievna, Hristo Yonkov
Curatori: Gheorghe Fărcăşiu, Ylia Iankov
11.09. – 30.09.2015

Art Gallery Constanța
Tomis Mall, etaj 1

„Salonul de vară” – arte vizuale
Curatori: Florentin Sîrbu, Eusebio Spînu
15.06. – 30.06.2015

CRAIOVA

Galeria Arta
B-dul Unirii, nr. 12
www.uapcraiova.go.ro

Lucian Liciu, Nicoleta Liciu Gribincea – „ Box” – pictură, colaj
01.07. – 15.07.2015

„Compoziții” – pictură-relief
Artişti: Marcel Voinea, Iulian Segărceanu
16.07. – 30.07.2015

„Expoziţia taberei de pictură Orșova 2014” – pictură
C.J.C.P.T.C Olt – organizator şi iniţiator de tabără
01.08. – 15.08.2015

„Picto-obiecte” – pictură, obiect, desen
Artişti: Mihail Trifan, Mihai Spacovschi
16.08. – 30.08.2015

Gabriel Giodea – „Timpuri vechi” – obiect, pictură
Curator: Cătălin Davidescu
01.09. – 15.09.2015

Robert Florica, Iulian Segărceanu – „ Art” – pictură, grafică
16.09. – 30.09.2015

DEVA

Galeria de Artă „Forma”
B-dul Decebal, Bl. 8, parter
www.uapdeva.ro

Aurel Bulacu – „Cântarea Cântărilor pentru barbari” – pictură
01.07. – 30.07.2015

HUNEDOARA

Galeriile de Artă ale Municipiului Hunedoara
Str. George Enescu, nr. 6

Florin Hutium – „Yhtyomorphis” – pictură
Curator: Roșian Radu
16.06. – 04.07.2015

„Biserici vechi din Arad şi Hunedoara” – fotografie
Expoziţia prezintă imaginile unor biserici de lemn din secolele XV-XVII
Organizator: Muzeul Naţional al Ţăranului Român
Curator: Roșian Radu
07.07. – 02.08.2015

Cârjoi Dan – „Zbateri” – pictură
Curator: Roșian Radu
05.08. – 03.09.2015

IAŞI

Galeriile de Artă „Tonitza”
Str. Lăpuşneanu, nr. 7-9
www.uapriasi.ro

Cristinel Gheorghiu – „You can change” – pictură
01.07. – 10.07.2015

„Empatii – de o parte și de alta a Prutului” – arte vizuale
Participă artiștii din Grup 3x3: Felix Aftene, Valeria Barbas, Eleonora Brigalda, Gheorghe Drăgan, Liviu Hâncu, Raluca Hreniuc, Ofelia Huțul, Crenguța Macarie, Ștefan Popa
10.07. – 20.07.2015

„Recompuneri” – pictură
Artiști: Elena Felicia Cîmpian, Gheorghe Drăgan
20.07. – 30.07.2015

Ofelia Huțul – pictură
01.08 – 10.08.2015

Marius Constantin Gheorghiu – fotografie
10.08. – 20.08.2015

Daniela Isache – „Lumea expresionistă” – pictură
Curatoare: Daniela Isache
01.09 – 10.09.2015

Ciornei Constantin
10.09 – 20.09.2015

Iacob Petronela – pictură
20.09. – 30.09.2015

Galeriile de Artă „Cupola”
Str. Cuza Vodă, nr. 2
www.uapiasi.ro

Dana Ștefania Apostol – „On the other side” – pictură
01.07. – 10.07.2015

„Dialoguri interculturale și artistice” – pictură, sculptură și grafică
Curatoare: Ofelia Huțul
10.07. – 20.07.2015

Gabriel Gheorghiu – pictură
01.08. – 10.08.2015

„Turneul Internațional GOYART'15 – destinație România” – arte vizuale
Artiști: Eduardo Mezquida, Emilio Romero, Gabriel Tecolotl, Guillermo Martinez Lourido, Isabel Monfort, Jesus Salinas, Jose Luis Garcia Pascual, Angeles Fraile, Antonia Carrero, Araceli Martin, Carmen Ursula, Carolina Aranda Orcela, Colectivo Arithinia, Susie Gadeas, Tudor Șerbănescu, Ventura, Luis Serrano, Jose Prades, Monica Lebedinsky, Pedro Gutierrez, Katia Munoz, Laura R. Villarino, Luis Serrano, Lola Manzareno, Pilar Arranz, Jaume Estartus
Curator: Gorgonio Sanjuan
10.08. – 20.08.2015

Aurel Stanciu – „Taina din fereastră” – pictură
20.08. – 30.08.2015

„Salonul Profesorilor” – pictură, sculptură, grafică, foto-video etc.
01.09. – 10.09.2015

Elena-Cristina Boțan Potop – „Eroul amintirilor” – mosaic, capace plastic
Expoziție dedicată împlinirii a 70 de ani de la încheierea celui de-al Doilea Război Mondial
10.09. – 20.09.2015

Elena Sâmburic – pictură
20.09. – 30.09.2015

Galeria de Artă „Theodor Pallady”
Str. Lăpuşneanu, nr. 7-9
www.uapiasi.ro

„Istoria minorităților – o abordare cultural-artistică a diversității” – expoziția taberei de pictură
Artiști: Felix Aftene, Marinela Botez, Claudiu Ciobanu, Adrian Crîșmaru,

Rodica Crîșmaru, Andreea Dascălu, Cristian Diaconescu, Manuel Mânăstireanu, Ioan Pricop, Alexandru Silviu Stoica, Constantin Tofan
01.07. – 20.07.2015

„Piața Unirii – Piața Artelor” – expoziția taberei de pictură
Evenimentul a făcut parte din Festivalul Internațional al Educației F.I.E 2015
20.07. – 10.08.2015

Cristian Diaconescu – „Fulminația culorii în orizonturi de cugetări picturale”
Expoziție de pictură și lansare de album într-o colecție particulară
Curator: Vlad Nedelcu
10.08. – 20.08.2015

Manuell Mânăstireanu – „Lumina Tăcerii” – pictură
Curatori: Vlad Nedelcu, Hortensiu Aldea
01.09. – 10.09.2015

Franz Schwelle
10.09. – 20.09.2015

Mihail Voicu – grafică
20.09. – 30.09.2015

PLOIEȘTI

Str. Piața Victoriei, nr. 4

Camelia Profirescu – „Ipostaze” – pictură
Curatoare: Camelia Profirescu
04.06. – 01.07.2015

Valeriu Scărlătescu – „Scărlătescu – 75” – pictură
Curator: Valeriu Scărlătescu
02.07. – 15.07.2015

Elisabeta Stănciulescu – pictură
13.08. – 26.08.2015

Emil și Paula Craioveanu – „Interferențe” – pictură și grafică
Curator: Emil Craioveanu
27.08. – 09.09.2015

Ovidiu Paștina – „Desen și culoare”
Expoziție de desene, acuarele și guașă reprezentând o incursiune în prodigioasa operă a artistului, aproape 60 de ani de carieră artistică strălucită
Curator: Marcel Bejgu
10.09. – 23.09.2015

RÂMNICU VÂLCEA

Galeria de Artă „Artex”
Str. Calea lui Traian, nr. 114, Bloc L, centru, parter
www.uapvalcea.ro

Ana Ruxandra Ilfoveanu – pictură
Curatori: Tina Popa, Gheorghe Dican
15.06. – 02.07.2015

„Abstract” – arte vizuale
Artiști: Maria Balea, Adrian Chira, Gheorghe Dican, Miron Duca, Liviu Nedelcu, Sorina Ţibacov, Corneliu Vasilescu
Curatori: Luiza Barcan, Gheorghe Dican
03.07. – 24.07.2015

„Perpetuum gestual” – pictură
Artiști: Maria Balea, Adrian Chira, Gheorghe Dican, Miron Duca, Liviu Nedelcu, Sorina Ţibacov, Corneliu Vasilescu
Curatori: Luiza Barcan, Gheorghe Dican
03.07. – 25.07.2015

„Salonul Județean de Artă” – pictură, grafică, sculptură, ceramică, artă decorativă
Artiști: Gheorghe Dican, Corina Croitoru, Ion Cornea, Maria Crișan Gaghel, Olga Popescu, Daniel Stancu, Petti Velici, Sergiu Plop, Sergiu Slăliște, Tina Popa, Traian Ştefan Boicescu, Andreea Hereşanu, Constantin Neacşu, Tudor Popescu, Carina Rusu, Georgiana Poenaru, Cristian Sima, Daniela Deaconu, Sanda Aurelia, Viorica Drăghici Ciorâţă, Ramona Slug, Marcel Duţu, Ion Mielcioiu Boştină, Mihai Chitu, Ioana Zinelli, Emil Darie, Victoria Dedu, Mihaela Tatulescu, Radu Târnovean, Angela Tomaselli, Irina Ionescu, Claudiu Schiteanu, Dan Virgiliu Dimulescu, Cornelia Gherlan, Victoria Dedu
Curatori: Luiza Barcan, Gheorghe Dican
26.07. – 10.09.2015

Marcel Duțu & Dan Virgiliu Dimulescu – pictură
Curatori: Luiza Barcan, Gheorghe Dican

11.09. – 08.10.2015

SLOBOZIA – IALOMIȚA

Galeria „Arcadia”
Str. Matei Basarab, nr. 22

Ștefan Șerban – pictură
Curator: Gheorghe Petre
03.09. – 30.09.2015

SUCEAVA

Galeria „Ion Irimescu”
Str. Ciprian Porumbescu, nr. 1

„Tărâmul dintre valuri” – pictură, grafică, instalație
Oana Hriscă și Ana Creangă-Hriscă
Curatoare: Oana Hriscă
02.06. – 23.07.2015

Iulia Andrieș – pictură
Curatoare: Iulia Andrieș
01.08. – 28.08.2015

„Absolvent 2015” – pictură și artă decorativă
Promoția Colegiului Național de Artă Suceava
Curatori: Niculai Moroșan, Pușa Pâslaru
01.09. – 25.09.2015

TÂRGU JIU

Galeriile Municipale de Artă
Str. Traian, nr. 27, parter

Adrian Bandea – „Dioptrii”
Expoziție de obiect, sticlă, vitralii, picto-obiect, instalații și proiecte de design
Curatori: Vasile Fuiorea, Florin Gheorghiu
25.06. – 22.07.2015
Lucica Popescu – „Alter Ego Textil” – arte decorative
Curatori: Ion Popescu Brădiceni, Ion Mocioi, Florin Hutium
23.07. – 05.08.2015

Bogdan Epure – „Veacuri cu oameni” – grafică de carte
Curator: Vasile Fuiorea
06.08. – 19.08.2015

„Iosif Keber”
Expoziția Taberei Internaționale de Pictură, Ediția a V-a, 2015
Expoziție realizată cu lucrările din Simpozionul Internațional de Arte Vizuale „Brâncușiana”, 2015, Tabăra Internațională de Pictură „Iosif Keber”, Ediția a V-a, ce s-a desfășurat la Rânca
Artiști: Vasile Fuiorea, Vasile Tolan, Cristian Târnovan, Cristian Sida, Michal Lach, Ivailo Velchev
Curatori: Vasile Fuiorea, Doru Strâmbulescu
24.08. – 16.09.2015

Valer Neag
Curatori: Mihaela Cristea, Vasile Fuiorea
17.09. – 30.09.2015

TÂRGU MUREŞ

Galeria de Artă
Palatul Culturii, parter

Steve Bradford – pictură
17.07. – 08.08.2015

„Artdeal” – arte vizuale
Expoziția grupului Carpart
Curator: Mircea Oliv
11.08. – 29.08.2015

Nicu Vrîncean
01.09. – 14.09.2015

Angela Tomaselli – pictură
01.09. – 14.09.2015

Román Viktor
Expoziție comemorativă
16.09. – 26.09.2015

TIMIŞOARA

Galeria de Artă „Helios”
Piața Victoriei, nr. 6, parter

Marian Victor Gingiu – „Dulceaţă de cireşe amare” – pictură
25.06. – 08.07.2015

„Dunăre Art Mraconia”
Simpozion de pictură cu participarea artiștilor Sándor Arany şi Lőrinc Popovici
20.08. – 02.09.2015

Ana Domnica Hoble – „Labirint în timp” – tapiserie, pictură
03.09. – 16.09.2015

Expoziţia Taberei Internaţionale de Creaţie Mraconia – Dubova, Ioan Mercea, ediţia a XXXII-a
Curatoare: Dana Miclăuş Mercea
17.09. – 30.09.2015

revistaarta.ro
mapping
romanian
contemporary
art

SPAŢII DE ARTĂ CONTEMPORANĂ DIN ROMÂNIA

BUCUREŞTI

ALERT Studio
Str. Mircea Vulcănescu, nr. 2-4
www.alertstudio.org

Attila Galbovy – „Before Opening" – instalaţie
Curatoare: Alina Buga
30.07. – 15.08.2015

Anca Poteraşu Gallery
Str. Plantelor, nr. 56
www.ancapoterasu.com

Robert Koteles – „În aşteptare" – pictură
15.05. – 30.06.2015

Daniel Djamo – „Cui ie frică de albastru galben şi roşu?" – pictură
Curatoare: Ioana Mandeal
17.07. – 20.09.2015

„Vienna Contemporary"
Galeria Anca Poteraşu participă cu artiştii: Matei Bejenaru, Iulian Bisericaru, Daniel Djamo şi Zoltan Bela.
24.09. – 27.09.2015

©Daša Bartekova

AnnArt Gallery
Str. Mahatma Gandhi nr. 1 / Kiseleff nr. 31
www.annartgallery.ro

Virgil Scripcariu – „To Draw a Bird" – sculptură, multimedia
15.06. – 25.06.2015

„Trei" – fotografie, pictură
Artişti: Andreea Albani, Andrei Mateescu şi Constantin Rusu
01.07. – 25.08.2015

„Metha-lan III" – instalaţii, ready-made
Artişti: Adelina Petcan, Albert Kann, Ana Asavei
Proiect: Daniel Roşca, Maia Ştefana Oprea, Mihai Teodorescu, Mircea Ciutu, Radu Nastasia, Răzvan Radu, Rene Răileanu
Curatori: Catina Dumitrescu, Horaţiu Lipot
31.08. – 03.09.2015

Alex Gâlmeanu – „Imagini nostalgie"
Instalaţii, video în cadrul Ebienale
Curatoare: Ioana Sisea
07.09.2015

Galeria de Artă
Calea Victoriei, nr. 33
(Teatrul „Constantin Tănase")

„Simfonii urbane" – pictură, grafică
Artişti: Florin Bârza, Vitalie Butescu, Constantin Daradici, Corneliu Drăgan Târgovişte, Mihai Potcoavă
25.08. – 25.09.2015

Art Yourself Contemporary Art Gallery
Str. Clucerului, nr 88
www.artyourselfgallery.ro

„Alone – The art of solitude" – ictură, desen
Artişti: Laura Baiu, Cătălin Burcea, Andreea Floreanu, Ana Kun, Anca Silvia Măcinic, Mihaela Obadă, Ioannis Stamatogiannis, Tajo, Constantin Tofan
08.06. – 06.07.2015

„Journeys – Inner Routes and Destination" – sculptură, pictură, grafică, fotografie, mixed media
Artişti: Simona Antoniu, Cosmin Bumbuţ, Otilia Cadar, Ion Iancuţ, Cornel Lazia, Flavia Lupu, Dan Nica, Alexandru Nimurad, Carmen Nistor, Radu Rodideal, Saddo
08.07. – 06.08.2015

„Shadows – The projection of darkness"
Artişti: Dan St. Andrei, Radu Carnariu, Mara Graur, Marcel Guguianu, Liviu Mihai, Veronica Neacşu, Bogdan Nedelcu, Mădălina Papastere, Ioana Stelea, Claudia Tudor, Ioana Ursa
08.08. – 12.09.2015

Galeria „Cecilia Cuţescu Stork"
Piaţa Romană, nr. 6 (Clădirea „Ion N. Angelescu", etaj I. Academia de Studii Economice) www.ase.ro

Sorin Scurtulescu – „Garden / Block / Head/Body / Rome" – pictură
14.05. – 14.06.2015

Galeria de artă contemporană Signum
Calea Dorobanţilor, nr. 13 – 15
(Facultatea de Cibernetică, parter)

Tamara Robeer – „În căutarea libertăţii" – fotografie
07.09. – 16.09.2015

Cărtureşti Carusel
Str. Lipscani, nr. 55

Nicolae Comănescu – „Hate Me' Cuz I Like It!"
Expoziţie organizată de Aiurart şi H'art Gallery
Curator: Silviu Pădurariu
11.08. – 13.09.2015

Lea Rasovszky – „Practici insolente"
Curator: Silviu Pădurariu
23.09. – 18.10.2015

Galeria Colony Art
Str. Călăraşilor, nr. 34, parter
www.colonyart.ro

Virgil Preda (1923 – 2011) – pictură
Expoziţie retrospectivă
09.07. – 09.09.2015

ATELIER 030202
Str. Sfânta Vineri nr. 11 (Sala nouă a Teatrului de Comedie)
www.atelier030202.blogspot.com

„Pictura fără pictură" – pictură
Artişti: Ion Anghel, Cezar Atodiresei, Cătălin Bălescu, Traian Boldea, Marcel Bunea, Petru Lucaci, George Mircea, George Moscal, Horea Paştina, Beniamin Popescu, Mihai Sârbulescu, Alexandru Rădvan, Andrei Tudoran
Curator: Marcel Bunea
24.04 – 13.05.2015

„Art & Fashion for Education" – eveniment caritabil
Artişti: Smaranda Almăşan, Andreea Bădală, Lucian Broscăţean, Ioana Ciolacu, Andrei Dudău, Răzvan Firea, Olah Gyárfás, Adelina Ivan, Irina Marinescu, Marina Moldovan, Sabina Pop, Lucian Rusu, Carmen Secăreanu
Curatoriat: Pavilion Curatorial Office (Răzvan Ion, Eugen Rădescu, Gergő Horváth); Consultanţi de proiect: Noemi Meilman & Anca Nuţă
14.05. – 12.06.2015

Sala Dalles / MNAC
B-dul Gen. Gheorghe Magheru, nr. 18

Alexandru Chira (1947–2011) – pictură
Curatoare: Mălina Ionescu
Expoziţie retrospectivă
11.06. – 25.10.2015

Elite Art Gallery
Str. Academiei, nr. 15

„Pictori de azi la Balcic"
Artişti: Ilie Boca, Vasile Crăita-Mândră, Cornelia Victoria Dedu, Ion Grigore, Dumitru Macovei, Elena Murariu, Eugen Raportoru şi Corneliu Vasilescu
14.07. – 06.08.2015

„Transfer de identitate" – ceramică, instalaţie textilă şi pictură
Artiste: Lucia Lobonţ, Ileana Horoba Danci, Athena Dumitriu, Irina Irimescu şi Sorana Părăian
09.09. – 01.10.2015

Galeria „EriCris Art"
Str. Grigore Cobălcescu, nr. 48

Mihail Gavril – „Quo vadis" – pictură
21.04. – 21.06.2015

Galeria „Galateca"
Str. C.A. Rosetti, nr. 2-4
www.galateca.ro

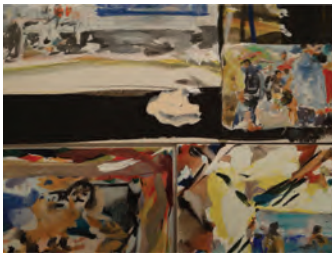
Gabriela Mărginean & Irina Neacşu – „În ţara emoţiilor"
Expoziţie interactivă de design, carte pentru copii
28.05. – 22.06.2015

„Măiastra, naşterea unei lumi" – pictură, instalaţie, fotografie
Artişti: Maria Constantinescu, Dan Cristian Mihăilescu, Ioan Sorin Apan, Cristina Milea, Iulia Năstase, Dorina Horătău
Concept: Ioan Sorin Apan
23.06. – 29.08.2015

Constantin Flondor – „Loc şi Vis" – pictură
09.09. – 10.10.2015

H'ART
Str. C.A. Rosetti, nr. 25, et. 5
www.hartgallery.ro

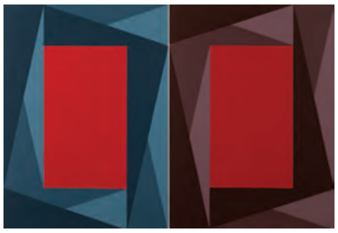
Anca Mureşan – „Cabinet. Fără titlu" – pictură



La Anca Mureșan nehotărîrea e furculița principală. Ea face pictură însă detestă estetismul, e enervată de fiecare dată cînd i se spune că o lucrare e frumoasă, pornește de la imagini însă nu se îndură să le lase pictate ci le distruge prin adiții obsesive de culoare timp de ani și ani. În pictura ei nu există spațiu de respiro, desenul e anulat, ar vrea să picteze totul deși mai degrabă i-ar spune nimic acestei orori de vid. Totul este vis și ce vedem e doar spuma zilelor. (Dan Popescu)
15.10. – 2015

H'Art Apendix
Calea Victoriei, nr. 91-93 (vizavi de Green Hours)

Gili Mocanu – „Dublul" – album
15.06. lansare
Concept grafic: Corina Duma



Pisica Pătrată – „Work in Progress" – performance
Curatoare: Ioana Marinescu
19.06. – 10.07.2015

Ivan Gallery
Str. Dr. Dimitrie Grecescu, nr. 13
www.ivangallery.com

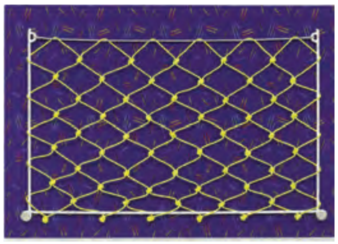
Raluca Popa – „Tourning Something Plain into a Circle" – instalații
30.06. – 05.09.2015

Paul Neagu – „Blind Bite" – pictură, desen, fotografie
30.06. – 05.09.2015

Larisa Crunţeanu şi Sonja Hornung – „Femina Subtetrix"
Curatoare: Xandra Popescu
10.09. – 03.10.2015

Galeria „Mihai Nicodim"
Calea Victoriei, nr. 141, etaj I (Palatul Cantacuzino)
www.galerianicodim.ro

„What Is a Bird? We Simply Don't Know"
Artişti: Yonatan Vinitsky, Alek O, Răzvan Boar, Antoine Donzeaud, Henry Chapman, Kenneth Alme, Virgile Ittah, Kai Yoda
Curator: Domenico de Chirico
25.06. – 31.07.2015



Lu Song – „The Drunken Beggar on Horseback" – pictură
24.09. – 24.10.2015

MOBIUS Gallery
Str. Mendeleev, nr. 2, sector 1
www.mobius-gallery.com

Roman Tolici – „SIMVLACRVM" – pictură
"The simulacrum is never what hides the truth - it is truth that hides the fact that there is none. The simulacrum is True." J. Baudrillard
Curator: Simon Hewitt
09.10. – 14.11.2015

Odeon Gallery
Proiect sprijinit de Dana Art Gallery
Calea Victoriei, nr. 40-42
www.danaartgallery.ro

„Arte textile ambientale – disertaţie 2015" Proiecte artistice ale studenţilor: Cristian Mengheşi şi Andreea Stăncălie
Curatoare: Daniela Frumuşanu
23.06. – 03.07.2015

Metropolis Art Centre – DanaArtGallery
Str. Grigore Alexandrescu, nr. 89-97
www.danaartgallery.ro

„Salonul de vară" – arte vizuale
Artişti: Andreea Rus, Antoaneta Zoltan, Adriana Vasile, Adrian Preda, Ana Petrovici Popescu, Bogdana Contraş, Cornelia Gherlan, Cornelia Popa, Delia Orman, Daniel Crăciun, Daniela Mihai, Elena Păunoiu, Gabriela Aniţei, Iulia Morcov, Laura Avramescu Cherciu, Magda Morozan, Mirabela Iliescu, Marina Bira, Ruxandra Ştefana Munteanu, Radu Florea
20.06. – 05.07.2015

„Culori în cîmp electric la conacul Otetelişanu" – tabără de pictură
Artişti: Cornelia Gherlan, Dan Isăilă Zoiţa, Daniela Zbârcea, Marie Hélène Fabra, Silvia Trăistaru, Suzana Dan, Vasile Tolan, Mirela Bichigeanu
01.07. – 10.07.2015

„Contraste" – design textil
Artişti: Dana Dinca, Andreea Stăncălie, Liana Bădălău, Iulia Bălăşoiu, Raluca Diaconu, Oana Doruş, Bianca Ilie, Adelina Mateescu, Daria Vlad, Cristian Menghesi.
Curatoare: Daniela Frumuşanu
06.07. – 06.10.2015

Galeria Posibilă
Str. Popa Petre, nr. 6
posibila.ro

„Tăietura perfectă"
Participanţi: Marian Pălie, Ştefan Câlţia, Valentina Vidraşcu
15.10.2015

Florin Ghenade – „Arbori bătrâni" – fotografie
Curatoare: Sandra Demetrescu
Video: Cristian Stănoiu
10-11.2015

Senso
Bd. Unirii, nr. 15
www.sensotv.ro

Ion Anghel – pictură
23.05. – 30.06.2015

„Poduri europene" – expoziţie internaţională de artă feminină contemporană
Artiste: Arina Ailincăi, Maria Balea, Adriana Bădescu, Dalia Bialcovski, Anca Boeriu, Manuela Botiş, Eugenia Leca-Botezatu, Rodica Xenia Constantin, Cristina Ciobanu, Dora Dumitrescu, Elena Dumitrescu, Elena Dragulelei, Adriana Elian, Daniela Grapa, Viorica Iacob, Ana Ruxandra Ilfoveanu, Cristina Marian, Marinela Măntescu, Lelia Rus-Pârvan, Maria Pelmuş, Carmen Poenaru, Alma Redlinger, Rodica Strungaru, Carmen Tepsan, Edith Torony, Sorina Ţibacov, Paula Vlădescu, Anca Volcinschi, Miriana Savova, Erika Sellmann Busching, Karin Welke, Ellen Geerts, Jozina Marina, Karla Kassenaar, Marielle van den Bergh
05.08. – 03.09.2015

Suprainfinit Gallery
Str. Popa Nan, nr. 82, etaj 2 (Fabrica Sinatex)
www.suprainfinit.com

„Is it wrong that I enjoy cutting people in Photoshop?" – naraţiuni digitale
Artişti: Alina Anca, Anastasia Manole, Tristan, Vlad Anghel, Anca Stirbacu, Alexandra Terzi şi Tăietzel Ticălos
16.09. – 25.10.2015

Tranzit.ro/Bucureşti
Str. Gazelei, nr. 44
www.ro.tranzit.org

„Legături diagonal compus" – arte textile
Artişti: Nicoleta Bercaru, Otilia Boeru, Dorina Horătău, Claudia Muşat, Iulia Toma
Curatoare: Raluca Voinea şi Iulia Toma
22.06. – 26.07.2015

„House pARTy" – Nadina şi Decebal Scriba – film
Manifestare artistică alternativă şi colectivă, iniţiată în iulie 1987 şi repetată în august 1988, la reşedinţa artiştilor din Bucureşti. Filmul prezintă instalaţii, intervenţii şi performanceuri ale participanţilor: Călin Dan, Dan Mihălţianu, Wanda Mihuleac, Andrei Oişteanu, Decebal Scriba, Nadina Scriba, Dan Stanciu, Teodor Graur, Iosif Kiraly.
House pARTy este un document unic, istoric şi estetic, în istoria artelor vizuale din România.
24.09.2015

Victoria Art Center
Calea Victoriei, nr. 12 C
(lângă Biserica Zlătari)
www.artvictoria.ro

„StartPoint Prize Romania 2015"
O selecţie a celor mai bune proiecte realizate în 2015 de absolvenţi ai universităţilor de artă din România
Artişti: Alin Carpen, Roberta Curcă, doamnadia, Mihai Dragolea, Daniel Ghercă, Gloria Luca, Oana Năstăsache, Răzvan Alexandru Năstase, Mihai Nistor, Oana Popan, Andrea Tivadar
26.06. – 27.07.2015

„Nostalgia"
Expoziţie în cadrul Ebienale #3
01.09. – 20.09.2015

Zorzini Gallery
Str. Sfinţii Apostoli, nr. 44, Corp A, etaj 3 (Piaţa Naţiunilor Unite)
www.zorzinigallery.com

„Artinternational Istanbul 2015”
Galeria Zorzini participă la Târgul Internaţional de Artă – Istanbul, 2015
Artişti: Dan Măciucă şi Ioan Popdan
04.09. – 06.09.2015

418 Contemporary Art Gallery
Intrarea Armaşului, nr. 12, et. 2
www.418gallery.com

Roman Cotoşman & Diet Sayler – „An artist friendship”
Curatoare: Dr. Joana Grevers
15.05. – 25.08.2015

Centrul Cultural „Palatele Brâncoveneşti”
Str. Valea Parcului, nr. 1, Mogoșoaia
www.palatelebrancovenesti.ro

Gheţărie
Adela Bonaţ Mărculescu – „Introspecţii” – ceramică, instalaţie
Curatoare: Raluca Băloiu
13.06. – 13.07.2015

Daniela Făiniş – „Dialog portretistic” – porţelan
Curatoare: Raluca Băloiu
19.07. – 31.08.2015

Titu Toncian – „Călătorie 60” – ceramică, obiect, instalaţie
Curatoare: Raluca Băloiu
13.09. – 25.10.2015

Foişor
Ioan Delamare Atanasiu – „Portret în filigran” – grafică
Curatoare: Doina Mândru
04.07. – 04.08.2015

Liviu Russu – „Pastorale” – desen, sculptură
Curatoare: Doina Mândru
13.09. – 25.10.2015

Palat

Răzvan Aureliu Ionescu – „Cale” – pictură
Curatoare: Mădălina Mirea
19.07. – 04.08.2015

Mihai Marcu – sculptură
Expoziţie retrospectivă
Curatoare: Mădălina Mirea
08.08. – 02.09.2015

„Ritm şi vibraţie / Poetici ale vizualului la cumpăna mileniilor” – pictură sculptură
Artişti: Constantin Blendea & Gheorghe Iliescu Călineşti
Curatoare: Doina Mândru
13.09. – 13.10.2015

Cuhnia
„Et in Athos ego / Şi eu am fost la Athos” – pictură
Artişti: Alexandru Antonescu, Constantin Flondor, Paul Gherasim, Ion Grigorescu, Horea Paştina, Mihai Sârbulescu, Nicolae Badiu, Cristian Diţoiu, George Mircea, Andrei Rosetti, Sorin Scurtulescu
Curator: Ionuţ Totu
02.08. – 27.08.2015

Ileana Dana Marinescu – „Apă, aer, pământ (în focul cuhniei)”
Curatoare: Mădălina Mirea
29.08. – 30.09.2015

„Camera copilului” – obiect, asamblaj
Artişti: Mădălina Papastere & Venus Marian Mateescu
Curatoare: Mădălina Mirea
13.09. – 06.10.2015

Muzeul Naţional de Artă Contemporană
Str. Izvor, nr. 2-4 (Palatul Parlamentului, aripa E),
MNAC Anexa, Calea Moşilor, nr. 62-68
www.mnac.ro

Mircea Suciu – „Fractura”
Curatoare: Maria Rus Bojan
Arhitect: Attila Kim
Coordonatoare: Adriana Oprea
04.06. – 01.11.2015

„Învăţământul artistic bucureştean şi arta românească după 1950”
Expoziţie la aniversarea a 150 de ani ai Universităţii Naţionale de Arte
Curator: Adrian Guță
Arhitect: Attila Kim
28.11.2014 – 25.10.2015

„Der Wanderer”
Concept și realizare: MOTI (Museum of the Image) și BredaPhoto, Olanda
Curatori: Geert van Eyck, Jan Schaerlackens, Reinout van den Bergh
Asistentă curator: Johanna Weggelaar
Adaptare expoziție: Attila Kim
Coordonatoare: Sandra Demetrescu
04.06. – 01.11.2015

©Attila KIM

©Attila KIM

„Niciodată singur”
Artişti: Irina Botea, Simion Cernică, Ioana Cojocariu, Csiki Csaba, Tatiana Fiodorova, Ciprian Homorodean, István László, Tibor Karoly Litiu, Xandra Popescu şi Larisa Crunţeanu, Váncsa Domokos, Veres Szabolcs
Curatori: Monotremu şi Magma Contemporary Medium
Coordonatoare: Magda Radu
04.06. – 01.11.2015

„De-a arhitectura”
Curatoriat: Asociaţia de-a Arhitectura, arh. Mina Sava
Design expoziţie: arh. Oana Coarfa
Coordonatoare: Irina Radu
04.06. – 20.09.2015

„14 x 14 – Studiu al regiunii Dunării. Instanţe în arta contemporană”
Artişti: Alexandra Croitoru, Ivan Bazak, Pavel Brăila, Anetta Mona Chişa & Lucia Tkáčová, István Csákány, Biljana Djurdjević, Igor Grubić, Pravdoliub Ivanov, Magdalena Jetelová, Mladen Miljanović, Julian Palacz, Lazar Pejović, Tadej Pogačar, Herbert Stolz Curator: Regina Hellwig-Schmid
Coordonatoare: Silvia Rogozea
12.06. – 12.07.2015 (Anexa MNAC)

Muzeul Naţional al Ţăranului Român
Şoseaua Kiseleff, nr. 3
www.muzeultaranuluiroman.ro

Alexandru Tzigara - Samurcaş – „Vrednici de un Muzeu Naţional”
Expoziţie comemorativă
Coordonator: Vlad Manoliu
Curatori: Venus Mateescu, Rodica Marinescu și Vlad Manoliu
17.09. – 29.11.2015 (Sala Foaier)

Galeria UNArte
Spaţiu expoziţional al Universităţii Naţionale de Arte din Bucureşti
Str. G-ral Budișteanu, nr. 10

BACĂU

Centrul de cultură „Rosetti Tescanu – George Enescu”
Tescani
www.georgeenescu.ro

„Tescani 2015” – pictură, sculptură
Artişti: Ilie Boca, Ioan Burlacu, Liviu Russu şi Mihai Sârbulescu expun la Galeriile Karo
Curatoare: Gabriela Ilaş
17.09. – 29.10.2015

„Sfârşit”
Expoziţia face parte din proiectul Trance / Cultural, pentru promovarea artiştilor din diverse arii ale culturii contemporane
Artişti: Octav Avramescu, Suzana Dan, Şerban Jipa, Vasile Leac, Mitoş Micleuşanu, Alexandru Polgár, Anamaria Praviceanu, Ştefan Tiron
Organizator: Asociaţia Ephemair
18.09. – 27.09.2015

CLUJ NAPOCA

Muzeul de Artă Cluj Napoca
Piaţa Unirii, nr. 30
www.macluj.ro

Albert Weber – „Legende” – pictură
30.06. – 19.07.2015

Andrzej Szarek – sculptură
Expoziţie dedicată artei contemporane poloneze sub genericul „Arta actuală a regiunii Malopolska”
Curatori: Jan Trzupek, Ewa Rams
Comisar de expoziţie: Alexandra Sârbu
07.07. – 26.07.2015

„12”. Expoziţie din colecţiile Malopolska, Muzeul Fundaţiei de Artă Contemporană, dedicată artei contemporane poloneze
Curatori: Jan Trzupek, Ewa Rams
Comisar de expoziţie: Alexandra Sârbu
07.07. – 26.07.2015

Emil Băncila (1926-1990)
Expoziţie retrospectivă
08.07. – 26.07.2015

Margareta Catrinu – „Infinitul înflorit” – pictură
23.07. – 09.08.2015

Ipó László (1911-1991) – pictură
Expoziţie comemorativă
28.07 – 09.08.2015

Könszey Elemér – „Deadline” – caricatură
12.08. – 23.08.2015

Cristina Gloria Oprişa – „Darul Îngerilor” – pictură şi grafică
25.08. – 06.09.2015

„Art & Fashion for Education”
Proiect iniţiat şi curatoriat de Pavilion Curatorial Office (Răzvan Ion, Eugen Rădulescu şi Gergő Horváth) şi Bucharest Biennale
03.09. – 16.09.2015

„Gheorghe Iacob sau despre geometriile variabile ale câmpiei” – pictură
Expoziţie aniversară – 90 de ani
02.09. – 20.09.2015

Dora Dumitrescu şi Miriana Savova – „Abstrakt” – pictură
09.09. – 27.09.2015

Galeria „Casa Matei”
Str. Matei Corvin, nr. 6

„Arts Summer University”
02.07. – 17.07.2015

Întâlnire cu Valéria Vanguelov – editor-șef „Grasset Jeunesse”
08.09.2015

„Expoziția Absolvenților UAD 2015”
Pavilionul expozițional Expo Transilvania
28.06. – 05.07.2015

Quadro
Str. Napoca, nr. 2-4, etaj I., ap. 64
www.galeriaquadro.ro

„Salon pestriţ” – arte vizuale
27.06. – 29.08. 2015

Fabrica de Pensule – spaţiu de artă contemporană
Str. Henri Barbusse, nr. 59-61
www.fabricadepensule.ro

Galeria Sabot (etaj II)
www.galeria-sabot.ro

Noa Gur – „Ways of making visible” – pictură
28.05. – 18.07.2015

„Objects of Desire”
Artişti: Marius Bercea, Răzvan Botiş, Stefano Calligaro, Radu Comşa, George Crîngaşu, Arantxa Etcheverria, Nona Inescu, Nicolas Lamas, Vlad Nanca, Ioana Stanca
30.07. – 27.09.2015

GALAŢI

Muzeul de Artă Vizuală Galaţi
Str. Domnească
www.mavgl.ro

Cosmin Cociş – „Vălurile Mayei” – pictură
Curator: Eduard Costandache
23.07. – 10.08.2015

„Tapiseria 2015”
Selecţie din colecţia muzeului
12.08. – 30.08.2015

Cristian Diaconescu – pictură
04.09. – 30.09.2015

PLOIEŞTI

Muzeul Judeţean de Artă Prahova „Ion Ionescu Quintus”
B-dul Independenţei, nr. 1
www.artmuseum.ro

Ioan Cuciurcă – „Afiş +”
02.09. – 22.09.2015

SFÂNTU GHEORGHE

Magma – Contemporary Art Space
Piaţa Libertăţii, nr. 2
www.magmacm.ro

„Never alone” – video, instalaţie, fotografie
Conceptul expoziţiei pleacă de la o lucrare a artistei Ioana Cojocariu (*Never Alone*) ce îşi propune să reunească mai mulţi artişti români stabiliţi în afara ţării, care să reflecte divers, printr-o serie de lucrări, condiţia de emigrant.
Curator: Monotremu
26.06. – 24.07.2015

SIBIU

Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Naţional Brukenthal
Piaţa Mare, nr. 4 (Palatul Brukenthal)

Peter Connerth – pictură
Curatori: Robert Strebeli şi Iulia Mesea
02.07. – 09.09.2015

Franco Giannelli – „Dialog” – pictură
Curatori: Elisabeta Petrescu şi Robert Strebeli
09.07. – 30.08.2015

TIMIŞOARA

Calpe Gallery
Str. Hector, nr. 1 (Bastion Theresia, corp D)
www.calpegallery

„Surse şi resurse ale imaginii”
Expoziţia absolvenţilor de master pictură ai Universităţii de Vest
Absolvenţi: Daniela Armega, Mădălina Baciu, Roxana Bloju, Emanuel Gliga, Georgiana Iancu, Lavinia Logofătu, Andreea Medar, Nicoleta Troancă, Nicolae Velciov
Coordonatori: Daniela Constantin şi Cristian Sida
13.07.2015

Galeria Calina
Str. Mărăşeşti, nr. 1-3
www.calina.ro

Valeriu Şchiau – „Stânga / Dreapta. Povestea unui erou oficial”
Acest videoperformance discută eroismul şi crimele din contextul celui de-al Doilea Război Mondial. Bunicul artistului a luptat în război, ajungând la Berlin cu un „sac” plin de decoraţii. Avea libertatea de a ucide şi era considerat erou.
01.06. – 10.07.2015

GALERII DE ARTĂ ROMÂNEȘTI DIN STRĂINĂTATE

BERLIN

Plan B / Berlin Gallery
Potsdamer Strasse, 77 – 78, Building G, Second Backyard
www.plan-b.ro

Navid Nuur – „Mining memory”
01.05. – 27.07.2015

Şerban Savu – pictură
16.09. – 31.10.2015

Bazis / Berlin Gallery Contemporary Art Space
Moordorftrasse, 7-9
www.bazis.ro

Bandi Sasha – „Fear and Fury”
09.08. – 23.08.2015

VIENA

Five Plus Art Gallery
Argentinierstraße, 41
www.fiveplusgallery.eu

„Ia – The second Skin”
05.07. – 12.08.2015

„Anatomy of Memory. 155 years of Modern Artistic Education”
13.08. – 11.09.2015

LOS ANGELES

Mihai Nicodim Gallery
571, South Anderson Street
www.nicodimgallery.com

Michiel Ceulers – „Laura (Ein bisschen Schnitzel in Magen war mir lieber al sein Vogel in den Himmel)” – instalaţie
13.06 – 18.07.2015

Marco Palmieri – „Orlando” – pictură
12.09. – 17.10.2015

NEW YORK

Ana Cristea Gallery
521, West 26th Street
www.anacristeagallery.com

Ray Bull – „Get Up With It” – desen, pictură
18.06. – 17.07.2015

Ioan Cristea – „Unsettled In Blue” – pictură
23.07. – 22.08.2015

Grant Foster – „Salad Days” – pictură
10.09. – 10.10.2015

Slag Gallery
56 Bogart Street, Ground Floor, Brooklyn
www.slaggallery.com

Avital Burg & Tina Schwarz – „Fancy seeing you involuntary voyers” – pictură
10.07. – 10.08.2015

ZÜRICH

Barbara Seiler Gallery
Anwandstrasse, 67
www.barbaraseiler.ch

Pauline Bastard – „True Stories” – artă în spaţiul public
13.06. – 13 09.2015

Karl Haendel – „Weeks in Wet Sheets”– instalaţii
27.08. – 03.10.2015

EXPOZIȚII ORGANIZATE DE INSTITUTUL CULTURAL ROMÂN IULIE – SEPTEMBRIE 2015

INSTITUTUL CULTURAL ROMÂN

ACCADEMIA DI ROMANIA
Piazza José de San Martin, 1 Roma
www.accadromania.it

Ioan Sbârciu – „Răpirea Europei" – pictură
09.07. – 19.09.2015

George Paul Mihail – „Culoarea în mişcare" – pictură
17.09. – 25.09.2015

ICR BEIJING
Galaxy SOHO
Corp A, 10125-10127, Aleea Xiao Paifang, nr. 7A, Districtul Dongcheng
http://www.icr.ro/beijing/

„Tradiție și modernitate" – gravură și tapiserie
Artiști: Mircia Dumitrescu și Anna Maria Orban Evenimentul a făcut parte din seria de manifestări care au marcat inaugurarea sediului și a galeriei ICR Beijing.
14.07. – 09.2015

„Călătoria lui Țăndărică" – păpuși
Expoziția a prezentat peste 50 de păpuși, selecționate pentru a marca principalele repere din evoluția teatrului de animație din România, rememorând artiști și personaje. Evenimentul face parte din turneul de teatru de animație „Țăndărică în China".
24.07. – 09.08.2015

Carolina Ilica – „Cărțile de la Vidra. Plângând de-atâta frumusețe"
Serii de cărți neconvenționale, de versuri dedicate locului natal al autoarei. Materialele folosite sunt ștergare, țesături, obiecte tradiționale din lemn din diferite zone ale țării, ceramică în forme asemănătoare tăblițelor de la Tărtăria de pe Mureș.
16.09. – 16.10.2015

„Bienala Internațională de Artă", Beijing 2015 – pictură
Artiști români selecționați: Mihai Țopescu, Șerban-Teodor Vrăbiescu, Cătălin Bălescu, Andrea Nagy, Ileana Ștefănescu, Silvia Trăistaru, Gabriel Sitaru, Mădălina-Adina Gheorghe Tănase
21.09. – 29.09.2015

ICR BERLIN
Königsallee 20 A, D-14193
www.rki-berlin.de

Dan Mihălţianu – „Liquid economy" – arte vizuale
Artistul expune în cadrul primei ediţii a festivalului Berlin Food Art Week.
19.06 – 17.07.2015

„Şi Ieri a fost Azi" – pictură

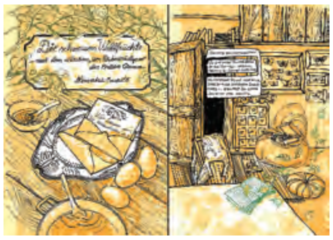
Expoziția de la Ausstellungshalle din Frankfurt a făcut parte din cadrul proiectului „Zilele Culturii Române la Frankfurt".
Artiști: Ioana Ursa, Andreas Szabo, Ecaterina Vrana, Mona Vătămanau, Florin Tudor, Simona Vilau, Gili Mocanu, Tara von Neudorf, Răzvan Boar, Gheorghe Ilea, Anca Mureșan, Traian Boldea, Ciprian Paleologu, Roman Tolici, Bogdan Vlăduță, Ștefan Ungureanu, Florin Tudor, Florin Ciulache, Angela Bontaș, Dumitru Gorzo, Nicolae Comănescu, Iulia Nistor.
Curator: Erwin Kessler
27.06. – 07.07.2015

Noemi Zajzon – „Encounters of Diasporic Futures" – proiect arte vizuale
Artista din România a fost selecţionată printre cei 30 de artişti participanţi la Forecast Forum.
28.08. – 30.08.2015

„Berliner Liste" – arte vizuale, performance
ICR Berlin susţine participarea românească la Târgul de Artă Berliner Liste. 418 Contemporary Art Gallery din Bucureşti prezintă lucrări ale artiştilor: Anca Bodea, Maria Manea Bordeanu, Ştefan Radu Creţu, Ştefan Petrică şi Cristian Răduţă.
Curator: dr. Peter Funken
17.09. – 20.09.2015

Valentin Duceac – „In Visible" – sculptură, video
Moment de marcare a deschiderii pentru public a bibliotecii şi galeriei noului sediu al ICR Berlin.
28.08. – 30.09.2015

„Graphic Novels aus Europa" – bandă desenată
Expoziţie de grafică în cadrul evenimentului Graphic Novel Day, proiect iniţiat şi organizat de EUNIC Berlin în cadrul Festivalului Internaţional de Literatură de la Berlin.
Artişti: Alexandra Gavrilă, Sara Colaone, Filipe Melo, Oliver Schrauwen, Maciej Sienczyk.
09.09. – 14.11.2015



ICR BRUXELLES
07 Rue Gabrielle/Gabriellestraat 107
B-1180
www.icr.ro/bruxelles/

„EU Space Invaders"
Artistul vizual István Szakáts, împreună cu muzicianul Andrei Roşculescu şi scriitoarea Iarina Copuzanu, sensibilizează publicul european faţă de criza imigranţilor şi prezintă o instalaţie interactivă la Maison Folie din Mons.
10.07. – 12.07.2015

Doru Dumitrescu – „Wearable sculptures" – sculptură, bijuterie, instalaţii
Artistul expune în cadrul Weekend cultural românesc la Maison Folie din Mons, capitală europeană în 2015.
10.07. – 12.07.2015

„Festival de Bandă Desenată"
Artiştii Ileana şi Maria Surducan, Mihai Timoşenco expun în cadrul Pavilionului Internaţional al Festivalului de bandă desenată, la Parcul Regal din Bruxelles.
04.09. – 06.09.2015

„Tristan Tzara – Omul Aproximativ"
Expoziţia de la Muzeul de Artă Modernă şi Contemporană din Strasbourg, prezintă complexitatea artistului avangardist şi rolul său în evenimentele istorice din Franţa şi Spania.

Comisar general: Serge Fauchereau
Consilier ştiinţific: Henri Béhar
23.09.2015 – 17.01.2016

ICR BUCUREŞTI
Aleea Alexandru, nr. 38
www.icr.ro

„The School of Kiev"
Institutul Cultural Român sprijină participarea artiștilor vizuali Dan Acostioaei, Florin Bobu, Livia Pancu și Cristina David la Bienala de artă contemporană „The School of Kiev", cel mai mare eveniment din Europa de Est.
Curatori: Hedwig Saxenhuber și Georg Schöllhammer
Organizatori: Centrul de Cercetare a Culturii Vizuale de la Kiev
08.09. – 01.11.2015

ICR BUDAPESTA
Izsó utca 5, 11 46
www.icr.ro/budapesta/

Onisim Colta – grafică
29.06. – 29.07.2015

Augustin Costinescu – pictură
15.09. – 15.10.2015

„Mattis-Teutsch – sub semnul avangardei"
Expoziţia de la Muzeul Ferenczy din Szentendre ilustrează evoluţia

creației lui Mattis-Teutsch între anii 1917-1932.
10.09. – 04.10.2015

ICR CHIŞINĂU
Str. Vlaicu Pârcălab 39
www.icr.ro/chisinau

„Tabăra Internaţională de creaţie Parcova 2015” – ediţia a XIII-a
Artişti participanţi: Mihai Zaiţ, Aurel Istrati, Aurelian Antal, Costin Brăteanu, Igor Isac, Maria Antal, Victor Foca, Eugenia Boteanu
Organizator: Asociaţia Parcova Nova
august 2015

ICR ISTANBUL
Siraselviler Cad. 21, Taksim, Beyoglu
www.icr.ro/istanbul

„ArtInternational Istanbul”
Zorzini Gallery a participat la Târgul Internaţional de Artă contemporană ArtInternational din Istanbul, la Halic Congress Center, prezentând doi artişti emergenţi: Dan Măciucă şi Ioan Popdan
04.09. – 10.09.2015

ICR LISABONA
Rua Dr. António Cândido, nº 18
www.icr.ro/lisabona

„Madeira – Insula eternei primăveri” – pictură
Expoziţia este rodul taberei de pictură organizată cu ocazia proiectului „Contemporanii” de către ICR Lisabona şi Asociaţia „Contemporanii”, prima dată în 2014.

Artişti: Christian Paraschiv, Dorin Coltofeanu, Ion Grigorescu, Mihai Sârbulescu, Ruxandra Grigorescu şi Teodora Coltofeanu
29.07. – 28.08.2015

Cristina Bolborea – „Locuri unde voi fi”
Expoziţie de ceramică în trei spaţii muzeale din Viseu: Museu Nacional de Grão Vasco, Museu Almeida Moreira, Casa da Ribeira
10.06. – 30.08.2015

ICR LONDRA
1 Belgrave Square, SW1X 8PH
www.icr-london.co.uk

„Revisiting Romania: Dress and Identity”
Expoziţia de la Muzeul Horniman din Londra, prezintă costumul popular românesc din diverse zone folclorice ale României, precum şi alte obiecte şi fotografii. Exponatele fac parte din colecţia Muzeului Horniman, colecţie donată de Guvernul României în anul 1957.
13.09.2014 – 06.09.2015

„Paul Neagu: Palpable Sculpture”
Retrospectiva Paul Neagu de la Henry Moore Institute din Leeds, reprezintă cea mai mare expoziţie dedicată lui Paul Neagu în ultimele decenii în Marea Britanie şi este organizată cu sprijinul Paul Neagu Trust, Richard Demarco European Art Foundation şi al Galeriei Ivan din Bucureşti.
Curatoare: Lisa Le Feuvre, şefa Departamentului de Sculptură al Henry Moore Institute
12.08. – 08.11.2015

„Acasă în Belgrave Square” – desen, ceramică, mixed media
Expoziţie anuală a artiştilor români din Marea Britanie de la Galeria Brâncuşi, sediul ICR Londra
Artişti: Cristian Luchian, Ioana Pioaru, Monica Lucia Madaş, Florin Ungureanu şi Vinicius Leş
17.09. – 02.10.2015

ICR NEW YORK
200 East 38th Street
www.icrny.org
www.icr.ro/new-york

Marcel Iancu – pictură
Expoziția reunește aproximativ 50 de lucrări originale ale lui Marcel Iancu (ulei, grafică, litografie, tehnică mixtă) din colecția Stephan Benedict. Lucrările expuse au ca temă peisaje, portrete, compoziții abstracte și datează din diverse perioade de creație ale artistului.
18.09. – 09.10.2015

Slag Gallery
Dan Voinea – „Unborn Nursery” – pictură
18.09. – 15.10.2015

ICR PARIS
1 rue de l`Exposition
www.icr.ro/paris/

„Identities” – fotografie
Artiști: Luiza Boldeanu şi Tina Obreja
22.07. – 12.08.2015

„Pictură contemporană românească”
Artiști: Levente Albert, Suzana Fântânaru, Carmen Groza, Ciprian Radovan, Petre Velicu, Vasile Tolan, Sergiu Zancu
Organziatori: ICR, în colaborare cu Asociaţia Soleil de l'Est
01.09. – 20.09.2015

ICR PRAGA
Nerudova 5, Malá Strana
www.icr.ro/praga

„Beyond The Naked Eye” – sculptură
Expoziție de sculptură la DEPO Plzeň în cadrul proiectului „Plzeň Capitală Culturală Europeană 2015”
Artiști: Alexandra Mureşan, George-Dan Istrate, Gyori Csaba
12.08. – 30.08.2015

ICR STOCKHOLM
Skeppsbron 20, 111 30
www.rkis.se

Raluca Popa – „Două titluri” – foto video, desen, pictură
Curator: Jonatan Habib Engqvist
20.08. – 30.11.2015

ICR TEL-AVIV
Shaul Hamelech 8
www.icr.ro/tel-aviv

Anat Manor – „Tata, Papa – A Tribute”
Desene, picturi, asamblaje realizate în memoria tatălui artistei, care a trăit în Israel de la vârsta de 17 ani, din anul 1848.
01.07. – 25.09.2015

„Festival Internaţional de Caricatură Haifa” – ediția a XXI-a
Constantin Ciosu a primit Menţiunea Specială Comisiei UNESCO pentru Israel, iar Nicolae Ioniţă, Menţiunea Asociaţiei Jurnaliştilor din Haifa şi Zona de Nord
24.09. – 05.10.2015

ICR VENEŢIA
Palazzo Correr-Campo Santa Fosca, Cannaregio 2214
www.icr.ro/venetia

„Bienala Internațională de Artă de la Veneţia”
România participă la cea de-a 56-a ediție a Bienalei Internationale de Artă, cu două proiecte, Adrian Ghenie: Darwin's Room și Inventing the Truth.On Fiction and Reality organizate în Pavilionul Naţional din Giardini di Castello şi Noua Galerie a Institutului Român pentru Cultură şi Cercetare Umanistică din Veneţia.
Curator: Mihai Pop
Coordonator general al proiectului: Corina Şuteu
Coordonare: Corina Bucea, Oana Radu, Cristian Neagoe, Mihaela Luțea
Arhitect expoziţie: Attila Kim
Organizatori: Ministerul Culturii, Ministerul Afacerilor Externe, Institutul Cultural Român
Comisar: Monica Morariu
Vicecomisar: Alexandru Damian
06.05 – 23.11.2015

Daniela Nenciulescu – „Umbra coaselor şi steaua polară”
Expoziția a cuprins patru sculpturi de mari dimensiuni din oţel şi o secvenţă de lucrări de grafică purtând titlul ,Buna Vestire.
03.07. – 24.07.2015

ICR VIENA
Argentinierstr. 39
www.icr.ro/viena/

„Megatron” – artă contemporană
Artişti: Răzvan Boar şi Nona Inescu
Titlul expoziţiei face trimitere atât către personajul de benzi desenate Transformers, cât şi la scurtmetrajul Megatron realizat de Marian Crişan, câştigător în anul 2008 al premiului Palme d'Or la Festivalul Interntional de Film de la Cannes.
Curator: Adrian Dan
10.07. – 15.09.2015

Dimitri Sibaev – „Arta în război – Războiul în artă” – grafică
Expoziţia reuneşte lucrările a 38 de artişti internaţionali şi are rolul de a accentua legăturile dintre naţionalităţile participante la conflictul de pe frontul austriac şi de a crea noi legături culturale între statele respective (Germania, Cehia, Polonia, Serbia, Croaţia, Ungaria, Ucraina, Slovenia, Italia, Slovacia şi România). Proiectul este organizat în colaborare EUNIC Austria.
30.05. – 30.09.2015

„Târgul de artă contemporană multimedia Ars Electronica”
În cadrul târgului, printre proiectele open air, va fi prezentată la Centrul Ars Electronica din Linz, instalaţia interactivă de artă multimedia Feed Me! a artiştilor români Marilena Oprescu Singer şi Radu Pop. Tema principală a festivalului pentru anul 2015 este „Habitate pentru secolul 21“.
Proiect EUNIC
03.09. – 07.09.2015

„Plug To Nature” – instalaţie
Proiect în cadrul Vienna Design Week 2015 iniţiat de designerul Olah Gyarfas. Expoziţia este concepută sub forma unei instalaţii de obiecte de design şi surse inspiraţionale ce pune în valoare temele / reperele centrale ale designului Patzaikin.
Fotografie: Nicu Ilfoveanu
Coordonator: Olah Gyarfas
27.09. – 04.10.2015

COLABORATORI // CONTRIBUTORS

ANGHEL, Irinel – Compozitoare, perfomer vocal, performance artist. A absolvit cursurile Universităţii Naţionale de Muzică din Bucureşti, secţia Muzicologie (1994) şi secţia Compoziţie (1996). Master în Muzicologie (1995) şi Compoziţie (1997), Irinel Anghel este doctor în ştiinţe muzicale din 2003 și absolventă a programului post-doctoral (MIDAS) în cadrul UNMB (2013). Activitatea ei este dedicată artei interdisciplinare, hibride, de fuziune, dezvoltând o direcţie personală, bazată pe curiozitate, spontaneitate şi atitudini provocatoare, în care îşi explorează posibilităţile de exprimare prin combinații de mișcare, teatru, cântat-vorbit. Este adepta artei experiențiale cu detente suprarealiste. În 2011, împreună cu Sorin Romanescu a înregistrat albumul *Guitar Hands on a Singing Body*, produs de casele de discuri Niklas Records și Bolt Records din Polonia. Irinel Anghel a fost distinsă cu mai multe premii internaționale, iar în 2010–2012, a fost director artistic al Festivalului „Săptămâna Internațională a Muzicii Noi".

ANGHEL, Irinel – Her activities are devoted to the experimental crossing borders art. She studied musical composition at the National University of Music in Bucharest, where she graduated in 1996 and earned her MA in composition in 1997 and PhD in musicology in 2003. She is known as a performance artist, composer, vocal performer, soundesigner, soundactor, soundancer, costume designer, stage director.

APOSTOL, Corina L. este doctorandă la Departamentul de Istoria Artei la Rutgers University, New Jersey, SUA. Cercetarea ei se concentrează asupra artei moderne și contemporane din Europa de Est și din Rusia. În poziția de Dodge Fellow, lucrează ca asistentă de curator la Muzeul de Artă Jane Vorhees Zimmerli din New Jersey, unde investighează Colecţia Norton şi Nancy Dodge de artă nonconformistă din fosta Uniune Sovietică.

APOSTOL, Corina L. is a PhD. student in the Department of Art History at Rutgers University, New Jersey, USA. Her research focuses on modern and contemporary art in Eastern Europe and Russia. As a Dodge Fellow, she works as assistant curator at the Art Museum Jane VorHees Zimmerli in New Jersey, where she is investigating the Norton and Nancy Dodge collection of Nonconformist Art from ex-Soviet Union.

AVRAM, Horea este istoric de artă, teoretician media şi curator independent. A publicat recent în *Encyclopedia of Aesthetics* (Oxford University Press, 2014) şi *Theorizing Visual Studies: Writing Through the Discipline* (Routledge, 2013). În prezent predă la Departamentul de Cinematografie şi Media, Universitatea Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca.

AVRAM, Horea is an art historian, media theorist and independent curator. He researches and writes about new media (art), representation theory and visual culture. He has published recently in *Encyclopedia of Aesthetics* (Oxford University Press, 2014) and *Theorizing Visual Studies: Writing through the Discipline* (Routledge, 2013). He teaches at the Department of Cinematography and Media, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca.

BABEŢI, Coriolan este licenţiat în istoria artei, cu o teză despre arhitectura palatelor lui Constantin Brâncoveanu, la Facultatea de Istorie-Filosofie a Universităţii „Babeş-Bolyai" din Cluj, promoţia 1967. În periodicele de cultură şi specialitate semnează câteva mii de pagini despre artă, în cronici, eseuri, centrate pe actualitatea artelor vizuale şi viaţa de atelier. După 1989, intră în diplomaţia culturală, încredinţându-i-se refondarea, în 1992, a Institutului de Cultură şi Cercetare Umanistică de la Veneţia. Împreună cu Dan Hăulică, este comisar al Pavilionului României la câteva ediţii ale Bienalei de Artă de la Veneţia. Numit în 1997 director al Centrului Cultural de la New York, Coriolan Babeţi îşi încheie misiunea diplomatică în anul 2002, revenind în ţară. Debutează editorial în 2007, cu *Istoria ca arenă a disputei arhetipale* (Curtea Veche Publishing).

BABEŢI, Coriolan has a degree in art history, with a thesis about the architecture of Constantin Brancoveanu's palaces, from the History-Philosophy of the Babeş-Bolyai University of Cluj, class of 1967. He has written thousands of pages about art, in chronicles, essays published in cultural and specialized periodicals, focusing on the topicality of visual arts and studio life. After 1989, he joined the ranks of cultural diplomacy and was entrusted with the re-foundation of the Venice Institute of Culture and Human Research in 1992. Together with Dan Haulică, he was the commissioner of the Romanian Pavilion at several editions of the Venice Art Biennale. Appointed Director of the Cultural Centre in New York in 1997, Coriolan Babeți completed his diplomatic mission in 2002 and returned home. His editorial debut came in 2007, with *History Like an Arena of Archetypal Dispute* (Curtea Veche Publishing House).

BEKE, László este istoric de artă. Activitate în anii şaizeci: studii universitare. Anii şaptezeci: a lucrat împreună cu artişti avangardişti, în paralel cu începerea muncii de cercetare, artă conceptuală. Anii optzeci: artă post-modernă, new painting, performance. Anii nouăzeci: schimbarea sistemului în Ungaria. Anii 2000 până în prezent: a pregătit Post-Contemporary art and condition.

BEKE, László is an art historian. Activity in the 1960es: university studies, 1970es: working together with avant-garde artists, parallel beginning of research work, conceptual art, 1980s: post-modern, new painting, performance, 1990es: changing of the system in Hungary, 2000es until today: preparing Post-Contemporary art and condition.

BOJENOIU, Adrian este doctor în filozofie la Universitatea de Vest din Timișoara, cercetător postdoctoral la Universitatea din București și curator independent. Este co-fondator al Centrului pentru Cultură Contemporană Club Electroputere și inițiator al Bienalei Mobile.

BOJENOIU, Adrian – is a doctor of philosophy at the Western University in Timisoara, a post-doctoral researcher at the University of Bucharest and an independent curator. He is a co-founder of the Center for Contemporary Culture Electroputere Club and an initiator of the Mobile Biennale.

BRYZGEL, Amy este istoric de artă și lector în cadrul departamentului de Film și Cultură Vizuală la Universitatea din Aberdeen, Scoția, UK, unde predă cursuri de artă contemporană și performance art, cu accent pe Europa Centrală și de Est. Este autoarea cărților *Performând Estul: Performance Art în Rusia, Letonia și Polonia din 1980* (IB Tauris, 2013), *Miervaldis Polis* (Neputns, 2015), iar în prezent lucrează la monografia intitulată *Performance art în Europa de Est din 1960 până astăzi*, care va fi prima monografie completă despre acest subiect.

BRYZGEL, Amy is art historian, lecturer in Film and Visual Culture at the University of Aberdeen, Scotland, UK, where she teaches courses on contemporary art and performance art, with a focus on Central and Eastern Europe. She is the author of *Performing the East: Performance Art in Russia, Latvia and Poland since 1980* (IB Tauris, 2013), *Miervaldis Polis* (Neputns, 2015), and is currently completing a monograph entitled *Performance Art in Eastern Europe since 1960 until today*, which will be the first comprehensive academic monograph on the subject.

CÂRNECI, Magda – Scriitoare, critic și istoric de artă, curatoare. Doctorat în istoria artei la Ecole des Hautes Etudes din Paris (1997). Director al Institutului de Istoria Artei din București (1990–1992), președinte al AICA România (2000–2005), director al Institutului Cultural Român din Paris (2007–2010), în prezent profesor asociat la Universitatea Națională de Arte București și redactor-șef al revistei „Arta". Printre multe expoziții curatoriate în România și în străinătate, ea a organizat mai recent *Cosmopolis. Contemporary Visual Arts from the Balkans* (Salonic, 2004/2005), *Isidore Isou – pour en finir avec la conspiration du silence* (Paris, 2007), *Art Embodied. Romanian Artists from the 80s* (Londra, 2011), *Jardins interieurs* (Paris, 2012) etc. Cea mai recentă carte publicată: *Artele plastice în România 1945-1989*. Cu o addenda 1990-2010 (ediția a II-a revăzută și adăugită, Polirom, 2013).

CÂRNECI, Magda – A writer, art critic and historian and curator. PhD in arts history at Ecole des Hautes Etudes in Paris (1997), she was the manager of the Art History Institute of Bucharest (1990-92), chairwoman of AICA Romania (2000-2005), and director of the Romanian Cultural Institute in Paris (2007-2010). She is currently associate professor at the National Arts University of Bucharest and editor in chief of the ARTA magazine. She has organized and curated several exhibitions in Romania and abroad, including, more recently, *Cosmopolis. Contemporary Visual Arts from the Balkans* (Thessaloniki, 2004/2005), *Isidore Isou – pour en finir avec la conspiration du silence* (Paris, 2007), *Art Embodied. Romanian Artists from the 80s* (London, 2011), *Jardins interieurs* (Paris, 2012), a.s.o. Her latest published book: *Fine Arts in Romania 1945-1989. With an addendum 1990-2010* (2nd revised and completed edition, Polirom, 2013).

COMŞA, Vlad a absolvit Istoria artei la Universitatea „Babeș-Bolyai" din Cluj-Napoca. Trăiește și activează la Cluj, ca designer de expoziții independent.

COMŞA, Vlad graduated Art 8History at the „Babeș-Bolyai" University in Cluj-Napoca. He lives and works in Cluj as freelance exhibition designer.

CORNEA, Marius (n. 1978), muzeograf la Muzeul de Artă din Timișoara din anul 2001, curator al colecției de pictură și grafică europeană din secolele XV-XIX. Studii de istorie și limbă germană la Universitatea de Vest din Timișoara, master în arte la Universitatea Națională de Artă din București. Burse de studii și cercetare la Florența (Fondazione di Studi di Storia dell`Arte Roberto Longhi) în anul academic 2005 – 2006, Veneția (bursa „Nicolae Iorga", Istituto Romeno di Cultura e Ricerca Umanistica) în perioada 2006 – 2008, Amsterdam (Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie Den Haag / Amsterdam Summer

University/Maastricht), în anul 2009. Autorul *Catalogului general al colecției de pictură europeană din secolele XV-XX de la Muzeul de Artă din Timișoara* (2012).

CORNEA, Marius (b. 1978), a museographer at the Timisoara Art Museum since 2001, curator of the European 14th-19th centuries painting and graphics collection. History and German language studies at the Western University of Timisoara, MA at the National Arts University of Bucharest. Studies and research scholarships in Florence (Fondazione di Studi di Storia dell`Arte Roberto Longhi) in the 2005-2006 academic year, Venice (the "Nicolae Iorga" scholarship, Istituto Romeno di Cultura e Ricerca Umanistica) in 2006 – 2008, Amsterdam (Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie Den Haag / Amsterdam Summer University, Maastricht), in 2009. He is the author of the *General Catalog of the European painting collection in the 15th-20th centuries at the Timisoara Art Museum* (2012).

CYTLAK, Katarzyna este istoric de artă polonez care locuiește în Buenos Aires și se ocupă cu cercetarea creației artistice din zona Europei Centrale și a Argentinei din a doua parte a secolului XX. Are un doctorat la Universitatea Paris 1 Panthéon-Sorbonne (Franța). În prezent, este membru post-doctoral la CONICET (Consiliul național pentru cercetare științifică și tehnică) și CEMECH (Centrul pentru studii chinezești și slavice) la Universitatea din San Martin, Argentina. Printre preocupările sale se numără arta conceptuală și arhitectura utopică și radicală.

CYTLAK, Katarzyna is a Polish art historian based in Buenos Aires whose research focuses on the artistic creation of Central Europe and Argentina, in the second half of the twentieth century. She defended her PhD. thesis at the University Paris 1 Panthéon-Sorbonne (France). She is currently a post-doctoral fellow at the CONICET (The National Scientific and Technical Research Council) and the CEMECH (The Center for Studies of Chinese and Slavic Worlds) at the University of San Martín, Argentina. Her areas of research include conceptual art and radical and utopian architecture.

DAN, LIVIANA este critic și curator de artă. A coordonat Galeria de Artă Contemporană de pe lângă Muzeul Brukenthal din Sibiu.

DAN, Liviana is an art critic and curator. She coordinated the Gallery of Contemporary Art, Brukenthal Museum, Sibiu, Romania.

DE CHIRICO, DOMENICO locuiește la Milano, unde predă „Visual Culture" și „Trend Research" la IED (Instituto Europeo di Design). Colaborează cu diferite galerii internaționale și publicații („Aujourd'hui", „We Find Wilderness", „Paper Journal"), iar din decembrie 2014 face parte din comitetul științific la Rivoli2 Foundation.

DE CHIRICO, Domenico is a Milan based curator and editor. He currently teaches "Visual Culture" and "Trend Research" at IED. He collaborates with different international galleries, artists and magazines ("Aujourd'hui", "We Find Wilderness", "Paper Journal") and since December 2014 he has sat on the Rivoli2 Foundation scientific committee.

DEMETRESCU, Ruxandra (n. 1954), istoric de artă, profesoară de istoria şi teoria artei în cadrul Departamentului de Studii Doctorale al Universităţii Naţionale de Arte din Bucureşti. Rectoră a Universităţii Naţionale de Arte din Bucureşti (2006–2012) şi prima directoare a Institutului Cultural Român din Berlin, Germania (1999–2003). Se ocupă de istoria teoriilor despre artă din spaţiul germanofon (Konrad Fiedler, Alois Riegl, Aby Warburg, Walter Benjamin) şi de modernitatea artistică românească interbelică. A publicat numeroase texte critice în cataloagele de expoziție ale artiștilor vizuali români contemporani.

DEMETRESCU, Ruxandra (b. 1954), art historian, professor of art history and theory at the Department of Doctoral Studies of the National University of Arts in Bucharest. Rector of the National University of Arts in Bucharest (2006–2012) and the first Director of the Romanian Cultural Institute in Berlin, Germany (1999–2003). In charge with the history of art theories in German-speaking space (Konrad Fiedler, Alois Riegl, Aby Warburg, Walter Benjamin) and with Romanian interwar artistic modernity. Published numberless critical texts in Romanian contemporary visual artists' exhibition catalogues.

DEMETRESCU, Sandra (b. 1989) este curatoare și istoric de artă. Are contribuții critice în albume și publicații de specialitate. A studiat Istoria și Teoria Artei și Foto-Video în cadrul Universității Naționale de Arte din București, unde își desfășoară studiile masterale (în cadrul ITA) cu o cercetare axată pe raportul – la nivelul discursurilor și teoriilor despre practicile artistice, în special al noetic turn – dintre artă și știință. A absolvit stagii la instituții precum Muzeul Peggy Guggenheim, Veneția, Bienala de Artă din Veneția și Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM), Karlsruhe. În prezent este curatoare la Muzeul Național de Artă Contemporană, București (MNAC).

DEMETRESCU, Sandra (b. 1989) is a curator and art historian. She published in art catalogues and magazines. She studied Art History and Theory and Photography and Video at the National University of Arts in Bucharest, where she is currently studying for her MA degree (in the Art History Department), with a research focused on the relation (amidst the discourses and theories about artistic practices, especially the noetic turn) between art and science. She was an intern at institutions such as at the Peggy Guggenheim Collection in Venice, The Venice Biennale and the Center for Arts and Media Karlsruhe (ZKM). She is currently a curator at The National Museum of Contemporary Art (MNAC) in Bucharest.

DUMA, Corina Gabriela (n. 1966) este designer grafic și lucrează în București. A studiat grafica la Universitatea Națională de Arte din București, unde, din 2009, predă ca lector asociat la departamentul de Design al FADD. Din 2014 este doctor în arte vizuale. Semnează conceptul grafic al revistelor: ARTA (serie nouă) a Uniunii Artiștilor Plastici din România și „igloo. habitat & arhitectură". Are peste 20 ani de experiență în dezvoltarea de proiecte pentru companii naționale și internaționale ca grafician cu o dublă formație artistică și tehnică, în același timp și performanțe ce acoperă pe larg activități de concept grafic, design și producție tipografică. Autoare a cărților: *Bucureşti. Orașul simțurilor* (C&N Verlag, Berlin, 2014); *Sertarul de la Giurgiu* (2015) și a realizat numeroase proiecte editoriale – albume, cărți și cataloage de expoziție – pentru galerii de artă și edituri din țară și din străinătate.

DUMA, Corina Gabriela (b. 1966) is a graphic designer working in Bucharest. She studied graphics at the National Arts University in Bucharest, where, since 2009, she has been associate lecturer in the Design Department of the Faculty of Design and Decorative Arts, FADD. In 2014 she was awarded a doctorate in Visual Arts. She has over 20 years of experience in developing projects for local and international companies as an illustrator with both artistic and technical training. Her work covers graphic design, design and print production. She signed the graphic concept of the following magazines: ARTA (new series), published by the Romanian Artists Union, and "igloo. habitat & arhitectură". She published the books: *Bucharest. The City of senses* (C&N Verlag, Berlin, 2014); *The Giurgiu drawer* (2015) and she has put together numerous editorial projects – albums, books and exhibition catalogues for art galleries and publishing houses in the country and abroad.

DUMITRIU, Simona a făcut parte, din 2011, din colectivele de artiști care au coordonat Spațiul Platforma din București. A predat între 2009-2013 la UNArte București (secția FVPCI). Alături de partenera sa, Ramona Dima, formează, din 2014, duoul artistic Simona & Ramona și duoul drag king Claude & Dersch. Împreună, scriu și realizează performanceuri bazate pe text. Uneori colaborează cu Ileana Faur, în formula de trei Claude, Dersch & The Sky Collector.

DUMITRIU, Simona – was part of the artists' collectives who coordinated the Platforma Space in Bucharest starting 2011. Between 2009-2013 she taught at UNArte Bucharest (FVPCI section). With her partner, Ramona Dima, she formed in 2014 the art duo Simona&Ramona and the drag king duo Claude&Dersch. Together, they write and deliver performances based on text. Sometimes she collaborates with Ileana Faur, in the threesome formula Claude, Dersch & The Sky Collector.

FARINA, Eleonora (n. 1981) născută la Milano, trăieşte şi activează la Berlin. Este doctorandă la Freie Universität din Berlin, cercetând filmele şi videourile de artist din România înainte de 1993. Este vicepreşedintă a asociaţiei Peninsula e.V. (www.peninsula.land). A fost curatoare asistent la Portikus din Frankfurt pe Main (2004) şi asistentă a directorului artistic al MNAC din Bucureşti (2009). Proiectele sale curatoriale includ: *Embodied Resilience*, Ambasada Italiei din Berlin (2015); *dotLand*, Berlin (2014); *Ghostbusters. Or how to stress photography*, Kunsthal Charlottenborg, Copenhaga (2013); *Spazi Aperti X*, Academia Română din Roma (2012); *TWIST – Ţuică / Tusovka. An open office on Romanian and Slovak contemporary art*, Berlin (2011); *Il medium disperso*, MLAC – Museo Laboratorio d'Arte Contemporanea, Roma (2010); *F.A.B.S.*, Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Naţional Brukenthal din Sibiu (2009).

FARINA, Eleonora (b. 1981) was born in Milan, she lives and works in Berlin. She is PhD candidate at the Freie Universität Berlin, researching on artist's movie and video in Romania before 1993, and vice-chairwoman of the association Peninsula e.V. (www.peninsula.land). She was assistant curator at Portikus in Frankfurt am Main (2004) and assistant of the artistic director at MNAC – National Museum of Contemporary Art in Bucharest (2009). Her curatorial projects include: *Embodied Resilience*, Italian Embassy in Berlin (2015); *dotLand*, Berlin (2014); *Ghostbusters. Or how to stress photography*, Kunsthal Charlottenborg, Copenhagen

(2013); *Spazi Aperti X*, Romanian Academy, Rome (2012); *TWIST – Ţuică/Tusovka. An open office on Romanian and Slovak contemporary art*, Berlin (2011); *Il medium disperso*, MLAC – Museo Laboratorio d'Arte Contemporanea, Rome (2010); *F.A.B.S.*, Contemporary Art Gallery at the National Brukenthal Museum, Sibiu (2009).

GHEORGHE, Cătălin este teoretician, curator și editor. Predă cursuri de Estetica artelor vizuale, Studii vizuale aplicative și Teorii și practici ale cercetării artistice la Universitatea de Arte „George Enescu" din Iași. Este editor al seriei de publicații „Vector – cercetare critică în context" și curator al platformei educaționale de cercetare critică și producție artistică Vector - studio de practici și dezbateri artistice.

Gheorghe, Cătălin is a theoretician, curator and editor based in Iași, Romania. He teaches Aesthetics, Applicative Visual Studies and Theories and Practices of Artistic Research at the University of Arts "George Enescu" in Iași. He is the editor of Vector – critical research in context publication series and the curator of "Vector – studio for art practices and debates", which is a platform for critical research and art production based on the understanding of art as journalism.

GHIU, Daria este doctor în Istoria şi Teoria Artei cu o teză despre istoria Pavilionului României la Bienala de Artă de la Veneţia (Universitatea Naţională de Arte din Bucureşti). Este critic de artă, curatoare şi jurnalistă Radio România Cultural. În noiembrie 2015 a apărut la Editura IDEA volumul *În acest pavilion se vede artă* despre istoria României la Bienala de Artă de la Veneția, ca rezultat al cercetării sale doctorale.

GHIU, Daria has a PhD in Art History and Theory at the University of Arts in Bucharest about the history of the Romanian Pavilion at the Venice Biennale. She is an art critic, curator and a journalist at the Romanian Public Cultural Radio.
In November 2015 she published *In this pavilion one can see art* at IDEA Publishing House, a book about the Romanian history within the Venice Biennale, as a result of her PhD research.

GLANC, Tomáš este cercetător la Universitatea din Zürich. El este autorul volumelor *Videnierusskich-avangardov* (1999), *Lexiconul Avangardelor rusești* (în cehă, 2005), *Imagini ale culturii post-sovietice* (în cehă, 2011), *Autoren im Ausnahmezustand: die tschechische und russische Parallelkutur* (în curs de apariție); a editat lucrările lui Roman Jakobson și ale școlii semiotice moscovite, iar acum lucrează în calitate de curator.

GLANC, Tomáš is a researcher at University of Zürich. He is the author of *Videnierusskichavangardov* (1999), *Lexicon of Russian Avant-Gardes* (in Czech, 2005), *Icons of post-soviet culture* (in Czech, 2011), *Autoren im Ausnahmezustand: die tschechische und russische Parallelkutur* (in print); he edited works of Roman Jakobson and Tartu semiotic school and is also working as a curator.

GRUIŢĂ SAVU, Ioana (n. 1981) este istoric de artă şi ocazional curatoare. În prezent este doctorandă în cadrul Departamentului de Istoria Artei al Universităţii Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca şi muzeografă în cadrul secţiei de PR a Muzeului Naţional de Istorie a Transilvaniei, Cluj. A publicat texte critice în reviste de specialitate, volume colective şi cataloage din domeniul artei contemporane şi istoria artei.

GRUIŢĂ SAVU, Ioana (b. 1981) is an art historian and occasionally a curator, a PhD candidate in Art History at the Babeş-Bolyai University in Cluj, she works as a museographer / PR officer at the National History Museum of Transylvania, Cluj, Romania. She has published critical reviews in contemporary art and art history magazines, collective volumes and exhibition catalogues.

GUȚĂ, Adrian este istoric și critic de artă, curator, profesor universitar dr. Predă cursuri de istoria artei românești și internaționale de după 1945. Decan al Facultății de Istoria și Teoria Artei a Universității Naționale de Arte din București (din 2012). Cărți publicate: *Generaţia '80 în artele vizuale* (Paralela 45, 2008); *Texte despre Generaţia '80 în artele vizuale* (Paralela 45, 2001). Studii, articole în reviste românești și din străinătate, în volume. Co-curator al participării românești la Bienala de la Veneția (1997). Curator al expoziției *Învăţământul artistic bucureştean şi arta românească după 1950*. Expoziţie la aniversarea a 150 de ani ai Universităţii Naţionale de Arte, MNAC (2014-2015). Redactor-șef al revistei ARTA (2000-2001). Este președintele AICA România din 2012.

GUȚĂ, Adrian – is an art historian and critic, a PhD university professor. He teaches classes of the post-war history of Romanian and international art. Dean of the Faculty of the History and Theory of Art at the National Art University of Bucharest (starting 2012). Published books: *Generaţia '80 în artele vizuale* (Paralela 45, 2008); *Texte despre Generaţia '80 în artele vizuale* (Paralela 45, 2001). Studies, articles in Romanian and foreign magazines, in volumes. Co-curator of the Romanian pavilion at the Venice Biennale (1997). Curator of the exhibition *The Bucharest Art Education and Romanian Art after 1950. Exhibition at the 150th anniversary of the National Arts University*, MNAC (2014-2015). Editor-in-Chief of ARTA magazine (2000-2001). He has been chairman of AICA Romania starting 2012.

H.ARTA este format din trei artiste (Maria Crista, Anca Gyemant şi Rodica Tache) interesate de subiecte precum producerea cunoaşterii, modele de educaţie alternativă care au o perspectivă feministă, de creare a unor noi spaţii pentru exprimare şi acţiune politică. Proiectele lor sunt, de cele mai multe ori, bazate pe colaborare, artistele lucrând adesea împreună cu alţi artişti/te, activişti/te, şcoli etc. Metodologia grupului se bazează pe prietenie, înţeleasă ca o negociere zilnică a diferenţelor, ca o modalitate de a învăţa, ca o declaraţie despre puterea solidarităţii.

H.ARTA is a group of 3 women artists (Maria Crista, Anca Gyemant and Rodica Tache) whose projects focus on knowledge production and alternative educational models in a feminist frame. They use different forms and formats, such as events, discussions, publications, everyday objects attempting to create new spaces for political expression and action. Their projects are most of the time based on collaboration and we frequently work together with other artists, human rights activists, schools, etc. Their methodology is based on friendship, which they understand as an everyday negotiation of differences, as a way of learning from each other, and as a political statement about the power of solidarity.

HÄNSGEN, Sabine este cercetătoare la Universitatea din Zürich. Este autoarea și co-editoarea *Kulturpalast* (1984), *MoskauMoskau* (1987), *Lianosowo* (1992), *Präprintium* (1998), *Sovetskayavlasti media (Soviet Power and Media*, 2006), *Der gewöhnliche-Faschismus* (2009) și *Yuri Albert. Fragen der Kunst* (2014). Este o erudită slavistă, un istoric cultural și media și lucrează ca traducătoare și curatoare. A luat parte la performance-urile grupului Acțiuni Colective, încă de la mijlocul anilor '80.

HÄNSGEN, Sabine is a researcher at University of Zürich. She is the author and co-editor of *Kulturpalast* (1984), *MoskauMoskau* (1987), *Lianosowo* (1992), *Präprintium* (1998), *Sovetskayavlasti media (Soviet Power and Media*, 2006), *Der gewöhnliche-Faschismus* (2009) and *Yuri Albert. Fragen der Kunst* (2014). She is a Slavic scholar, cultural and media historian and also works as a translator and curator, and since the mid-1980s she has been participating in the performances of the group Collective Actions.

HOYOS, Nathalie – printre experienţele ei se numără munca de curatoriere Pavilionul de Artă şi Expoziţii al Republicii Federeale Germania de la Bonn si la Belvedere din Viena, Austria, consiliind în politici culturale şi strategii de colecţionare. SCHUMACHER, Rainald a fost curator şef şi director al Colecţiei Goetz din Munchen, Germania, precum şi curator pentru arte contemporane la Pavilionul de Artă şi Expoziţii. A fost director al Galeriei Esther Schipper din Berlin şi al Galeriei Barbara Gladstone din New York. A fost manager al atelierului lui Gerhard Richter din Koln, Germania. Ambii curatori, Nathalie Hoyos şi Rainald Schumacher colaborează din 2010 în cadrul Office for Art şi au dezvoltat în 2014 „Unlooped Kino" pentru *Manifesta 10* la Sankt Petersburg, un film şi antologie video care a compilat pentru prima dată lucrări video ale ultimelor decenii din Europa de Est, Europa li SUA, într-un cadru contextual. În toamna 2014, au curatoriat „Sentimentul fragil al speranţei", o expunere revelatorie a unei colecţii corporatiste cu focus clar pe arta din Europa de Est.

HOYOS, Nathalie experiences include curatorial work at the Art and Exhibition Hall of the Federal Republic of Germany in Bonn and the Belvedere in Vienna, Austria, advising in cultural politics and collection strategies. SCHUMACHER, Rainald was responsible as chief curator and director for the Goetz Collection in Munich, Germany, and also as curator for contemporary art at the Art and Exhibition Hall. He has been director of Esther Schipper Gallery, Berlin, and at Barbara Gladstone Gallery, New York. He worked as studio manager for Gerhard Richter in Cologne, Germany. Both curators, Nathalie Hoyos and Rainald Schumacher, collaborate since 2010 as Office for Art and developed 2014 for the *Manifesta 10* in St. Petersburg "Unlooped Kino", a film and video anthology, which compiled for the first time video works of the last decades from Eastern Europe, Europe and the US in a contextual framework. In autumn 2014 they curated "Fragile Sense of Hope", an insight into a corporate collection with a clear focus on art from Eastern Europe.

IANCU, Valentina este critic de artă și curatoare. Din 2008, lucrează în cadrul Departamentului de Artă Românească Modernă al Muzeului Național de Artă al României. A semnat proiecte expoziționale în România și în străinătate.

IANCU, Valentina is an art critic and curator. Since 2008 she has worked at the Department of Romanian Modern Art in the National Museum of Art in Bucharest.

JECZA-IANOVICI, Sorina (n. 1955) este cercetătoare, manager cultural, editoare. Studii filologice la Universitatea de Vest din Timişoara şi în domeniul managementului cultural la Fondation „Marcel Hicter", Bruxelles, în cadrul programului de Cooperare Culturală al Consiliului Europei, cu susţinerea Uniunii Europene şi a UNESCO. Doctorat în arte vizuale (2006). Cercetătoare la Institutul „Titu Maiorescu" al Academiei Române din Timişoara (1990-2015). Din anul 2000, coordonează activitatea Fundaţiei Triade,

ca directoare executivă şi, din 2009, preşedintă a acesteia. A editat peste 100 de volume – cataloage, albume, cărţi de artă, apărute la Editura Triade. A realizat Parcul de sculptură Triade, cu peste 40 de lucrări. Coorganizatoare a evenimentului Art Encounters 2015.

JECZA-IANOVICI, Sorina (b. 1955) is a researcher, cultural manager, editor. She followed humanities studies at the West University in Timisoara and cultural management studies at the Foundation "Marcel Hicter", Brussels, as part of the Cultural Cooperation programme of the Council of Europe, with the support of the European Union and of UNESCO. She has a PhD in visual arts (2006). A researcher with the "Titu Maiorescu" Institute of the Romanian Academy in Timisoara (1990-2015). Starting 2000, she has coordinated the activity of the Triade Fpoundation, as an executive manager and, starting 2009, as its chairperson. She has edited more than 100 volumes – catalogs, albums, art books, printed at the Triade Publishing House. She has conceived the Triade sculpture park, with more than 40 works. She was a co-organizer of the Art Encountes event in 2015

KÁNYÁDI, Iréne este doctor în filosofie, predă istoria artei la Universitatea Creștină Partium din Oradea. Publică articole de critică de artă în diverse reviste și ziare, a vernisat expoziții ale mai multor artiști din România și Ungaria. Curatoarea expoziției „1+1= ? – Puzzle Cultural" a lui László Ujvárossy în Spațiul Expozițional de Artă Contemporană MAGMA din Sfântu Gheorghe.

KÁNYÁDI, Iréne is PhD in Philosophy, Lecturer in the History of Modern Art at the Partium Christian University in Oradea, Romania. She publishes art criticism in various magazines. Curator of László Ujvárossy's exhibition "1+1= ? – Cultural Puzzle" at MAGMA Contemporary Art Space (2015, Sfântu Gheorghe, Romania). She has opened various art exhibitions of Romanian and Hungarian artists.

KEMP-WELCH, Klara predă cursul de modernism în Secolul XX la Institutul de artă Courtauld din Londra. Monografia ei, *Antipolitici în arta Europei centrale. Retincența ca disidență sub regim post-totalitar 1956-1989*, a fost publicată de I.B. Tauris în 2013. În prezent lucrează la proiectul de cercetare intitulat *Networking în Bloc. Relații internaționale și artă experimentală în Europa de Est 1968-1989*.

KEMP-WELCH, Klara is Lecturer in 20th Century Modernism at the Courtauld Institute of Art in London. Her monograph, *Antipolitics in Central European Art. Reticence as Dissidence under Post-Totalitarian Rule 1956-1989* was published by I.B. Tauris in 2013 and her current research project is entitled *Networking the Bloc. International Relations and Experimental Art in Eastern Europe, 1968-1989.*

KRASZNAHORKAI, Kata este cercetătoare la Universitatea din Zürich și se ocupă de programa artistică la Collegium Hungaricum Berlin. A studiat istoria artei în Budapesta, Viena, Berlin și Hamburg. Este autoarea volumului *Geheimdienst und Underground. Wie Spitzel unser Wissen über Kunst vermehren* (2012) și editoare la *Critică și criză. Liberté, Egalité, Fraternité reconsiderate* (2015).

KRASZNAHORKAI, Kata is a researcher at University of Zürich and in charge of the Arts program at Collegium Hungaricum Berlin. She studied Art History in Budapest, Vienna, Berlin and Hamburg. She is the author of *Geheimdienst und Underground. Wie Spitzel unser Wissen über Kunst vermehren* (2012) and is the editor of *Critique and Crisis. Liberté, Egalité, Fraternité reconsidered* (2015).

LÁZÁR, Edith este istoric de artă, în prezent doctorandă în filosofie la Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca cu o cercetare despre intersecția dintre modă și arta contemporană în imaginarea corpului. Din 2014, este colaboratoare permanentă a platformei internaționale de artă contemporană anti-utopias.

LÁZÁR, Edith is an art historian and a PHD philosophy student at Babeș-Bolyai University in Cluj-Napoca, researching the intersection between fashion and contemporary art within the body image. Since 2014 she is a permanent collaborator with the anti-utopias international platform of contemporary art.

LAZURCA, Cătălin este scriitor. A publicat volumele *Remix* (Marineasa, 1998), *Nu zaeț, pagadi!* (Hartmann, 2004), *Celebrul animal* (Polirom, 2005) și *Răufăcătorul vorbește* (Vinea, 2007, sub pseudonimul Kata). Membru fondator al grupării Celebrul animal, redactor al revistei de literatură „Ca și cum". Membru al grupului Radio Tern, fondat în 2012, împreună cu Sorin Neamțu (ZenOn/Off show, Baril, Fabrica de pensule). Director al festivalului de literatură „Discuția secretă".

LAZURCA, Cătălin is a writer. He has published the volumes *Remix* (Marineasa, 1998), *Nu zaeț, pagadi!* (Hartmann, 2004), *Celebrul animal* (Polirom, 2005) and *Răufăcătorul vorbește* (Vinea, 2007, under the Kata pen-name). A founding member of the Famous Animal group, editor of the literature magazine "Ca și cum" (As If). A member of the Radio Tern group, founded in 2012, together with Sorin Neamțu (ZenOn/Off show, Baril, The paint brush Factory). Director of the "Secret Discussion" literature festival.

LEIDERMAN, Yuri artist și scriitor, s-a născut in 1963 în Odessa, Ucraina. Din 1982 a început să participe la expozițiile de artă neoficiale din Odessa și Moscova. A locuit în Moscova în perioada 1980-1990 și a lucrat îndeaproape cu cercul artistic „Conceptualismul Moscovit". În 1987 a colaborat cu Sergey Anufriev și Pavel Pepperstein la organizarea grupului Inspecția „Hermeneuticii Medicale". A părăsit grupul în 1990. Aristul a luat parte la numeroase expoziții internaționale de artă contemporană, printre care și Bienala de la Veneția (1993, 2002), Bienala de la Sydney (1998), Bienala de la Shanghai (2004) etc. A scris, de asemenea, mai multe cărți de proză, poezie și eseuri. A obținut premiul pentru literatură „Andrey Belyi" pentru cartea *Olor* în 2005. Din 2006 colaborează cu Andrey Silvestrov la proiectul cinematografic *Birmingham Ornament* (au câștigat premiul special la festivalul de film de la Roma în 2014 pentru filmul *Birmingham Ornament 2*). Trăiește și activează în Berlin.

LEIDERMAN, Yuri is an artist and writer, was born in 1963 in Odessa, Ukraine. From 1982 onwards, he took part in non-official art exhibitions in Odessa and Moscow. He lived in Moscow in the 1980s and 1990es, working close to the so-called "Moscow conceptualism" art circle. In 1987, together with Sergey Anufriev and Pavel Pepperstein, he organized the Inspection "Medical Hermeneutics" art group. He left the group in 1990. He participated in numerous international contemporary art exhibitions, including the Venice Biennale (1993, 2002), the Sydney Biennale (1998) and the Shanghai Biennale (2004). He is the author of several books of prose, poetry and essays. He received the "Andrey Belyi" Literature Prize for the book *Olor* (2005). Since 2006 he works together with Andrey Silvestrov on the film project *Birmingham Ornament* (special prize of the Rome Film Festival in 2014 for the film *Birmingham Ornament-2*). He lives and works in Berlin.

LELIK, Timea Andrea este istoric de artă, trăiește în Amsterdam, Olanda. Este doctorandă a Universității din Leiden, cu o teză despre portret în operele lui Edvard Munch, Francis Bacon și Marlene Dumas. În prezent activează în calitate de consultantă artistică la Paul van Esch & Partners Art Advisory, Amsterdam.

LELIK, Timea Andrea is an art historian who lives and works in Amsterdam, The Netherlands. She is a PhD candidate at the University of Leiden with a thesis on the genre of portraiture in the works of Edvard Munch, Francis Bacon and Marlene Dumas. She currently works as an art consultant for Paul van Esch & Partners Art Advisory, Amsterdam.

LOUVEAU, Nastasia este doctorandă la Universitatea din Zürich. A studiat în Berlin, Moscova și Belgrade și a susținut disertația pe *Strategii Documentare în Narativele Grafice despre Războaiele din Iugoslavia*. Acum lucrează la teza de doctorat despre *Performance colectiv în arta europeană de sud-est (1960-1990)*. Autoarea face parte din programul doctoral transdisciplinar *Întrupare – Gen – Construcție: Estetică și Practici Sociale.*

LOUVEAU, Nastasia is a PhD candidate at University of Zürich. She studied in Berlin, Moscow and Belgrade and graduated with an MA thesis on *Documentary Strategies in Graphic Narratives about the Wars in Yugoslavia*. She is now working on a doctoral thesis on *Pair Performances in South Eastern European Art (1960-1990)*; she takes part in the transdisciplinary doctoral program *Embodiment-Gender-Construction: Aesthetic and Social Practices.*

LUCACI, Petru (n. 1956), trăieşte şi lucrează în Bucureşti. Este absolvent al Institutului de Arte Plastice „N. Grigorescu" din Bucureşti, în 1982. Doctorat în arte vizuale în 2006. Este Conf. univ. dr. la Universitatea Naţională de Arte din Bucureşti, Preşedinte al Uniunii Artiştilor Plastici din România, Director al Revistei ARTA, director artistic pentru Victoria Art Center din Bucureşti. Peste 40 expoziţii personale şi 250 expoziţii de grup şi colective în ţară şi străinătate.

LUCACI, Petru (b. 1956). Lives and works in Bucharest. BA, Institute of Arts „N. Grigorescu", Bucharest (1982); PhD in Visual Arts, National University of Arts, Bucharest (2006). He is Associate Professor at National University of Arts Bucharest, Painting Department; President – National Union of Visual Artists, Romania; Director – ARTA Magazine; Art Director – Victoria Art Center for Contemporary Cultural Production, Bucharest. Exhibitions: 40 solo exhibitions and more than 250 group exhibitions in Romania and abroad.

MANDEAL, Ioana este critic de artă şi curatoare cu o formaţie academică în Studii Culturale Europene, Istoria şi Teoria Artei (Bucureşti) şi Visual Cultures e Pratiche Curatoriali (Milano). Ca doctorandă în cadrul Universităţii Naţionale de Arte din Bucureşti, îşi axează cercetarea asupra raportului delicat dintre strategiile muzeale şi teoria instituţională, studiile vizuale şi practicile curatoriale. A publicat texte critice în cataloage şi reviste de specialitate.

MANDEAL, Ioana is an art critic and curator with an educational background in European Cultural Studies and Art History and Theory in Bucharest and Visual Cultures and Curatorial Practices in Milan. Currently a PhD candidate at the National University of Arts in Bucharest, she focuses her research on the delicate interplay between museum strategies, institutional theory, visual studies and curatorial practices. She has published critical texts in exhibition catalogues and art publications.

MARINESCU, Cristian este istoric, critic de artă și junior cultural manager. Este director al Grupului de Analiză a Artei și Esteticii, coordonator PR și presă la Centrul de artă și cultură contemporană Pavilion, colaborator la revistele „Reforma" și „Foto4All". A terminat Istoria artei la Universitatea din București și studiază Istoria artei şi filosofia culturii, nivel masteral. Este autorul site-ului de cultură vanitologia.wordpress.ro.

MARINESCU, Cristian is an art historian and critic and junior cultural manager, he is the director of the Group of Analysis of Art and Aesthetics, a PR and press coordinator of the Pavilion contemporary art and culture Center, a contributor to the „Reforma" and „Foto4All" magazines. He graduated in art history from the University of Bucharest and is studying for a MA in art history and the philosophy of culture. He is the author of the culture website vanitologia.wordpress.ro.

MAVRODIN, Henry (n. 1937) în 1963 obține diploma la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu", la clasa Corneliu Baba. Expoziții personale la Muzeul Național de Artă din România, Muzeul Morandi Bologna, Moderna Museet din Stockholm. Expoziții de grup: Festivalul Internațional Cagnes sur Mer, Bienală Internațională de artă de la Venezia, Expoziția Internațională de sticlă de la Bruxelles, Quadrienala Națională de artă de la Roma, Galleria Regionale d'Arte Contemporanea Luigi Spazzapan di Gradisca d'Isonzo, Academia Română, Sala „Theodor Pallady" de la Biblioteca Academiei Române.

MAVRODIN, Henry (b. 1937) got his diploma at the Fine Arts Institute "Nicolae Griorescu, class of Corneliu Baba, 1963.Personalshows at the National Art Museum of Romania, the Morandi Museum of Bologna, Moderna Museet Stockholm. Group exhibitions: The International Art Festival Cagnes-sur-Mer, the International Art Biennale in Venice, the International glass exhibition in Brussels, the National Art Quadriennale in Rome, Galleria Regionale d'Arte Contemporanea Luigi Spazzapan di Gradisca d'Isonzo, the Romanian Academy, he "Theodor Pallady" Hall of the Romanian Academy.

MEREWETHER, Charles locuiește la Tbilisi, Georgia. A obţinut un doctorat în istoria artei, după studii de literatură şi filosofie. A predat la universităţi din Australia, Mexic, Spania, America de Nord, Singapore şi Hong Kong. A lucrat ca prim curator la Museo de Arte Contemporaneo de Monterrey, Mexic (1990-1994), curator la Research Institute al Getty Center din Los Angles (1994-2003), Director artistic al Bienalei de la Sidney (2004-2006), Director adjunct al Cultural District, Saadiyat Island, Abu Dhabi (2007-2008) şi Director al Institutului de Arte Contemporane, Singapore (2010-2013). Pe lângă articole, publicaţiile sale recente includ monografia *After Memory: The Art of Milenko Prvacki, 40 Years* (2013), un volum co-editat de eseuri, *After the Event* (Manchester University Press, 2010) şi este autorul cărţii *Under Construction: Ai Weiwei* (2008).

MEREWETHER, Charles lives in Tbilisi, Georgia. He received his PhD in art history after studying literature and philosophy. He has taught at universities in Australia, Mexico Spain, North America, Singapore and Hong Kong. He worked as the Inaugural Curator for the Museo de Arte Contemporaneo de Monterrey, Mexico (1990-1994), Curator at the Research Institute at the Getty Center in Los Angles for (1994-2003), Artistic Director of the Sydney Biennale (2004-2006), Deputy Director of the Cultural District, Saadiyat Island, Abu Dhabi (2007-2008) and Director of the Institute of Contemporary arts, Singapore (2010-2013). Apart from articles, his recent book publications include the monograph *After Memory: The Art of Milenko Prvacki, 40 Years* (2013) a co-edited volume of essays *After the Event* (Manchester University Press, 2010) and author of *Under Construction: Ai Weiwei* (2008).

MILLET, Catherine este scriitoare, critic de artă şi curatoare, de asemenea este fondatoare şi editoare a revistei de artă contemporană „Art Press" (Paris). Cele mai importante cărţi din domeniul criticii de artă, scrise de ea, sunt *Yves Klein* (ArtPress – Flammarion, Paris, 1992), *L'Art contemporain* (Flammarion, 1997), *Dalí et moi* (Gallimard, 2005), *Le critique d'art s'expose* (1993).

MILLET, Catherine – is a writer, art critic and curator and she is also founder and editor of the contemporary art magazine "Art Press" (Paris). Her most important art criticism books are *Yves Klein* (ArtPress – Flammarion, Paris, 1992), *L'Art contemporain* (Flammarion, 1997), *Dalí et moi* (Gallimard, 2005), *Le critique d'art s'expose* (1993).

MIRCEV, Andrej artist vizual și dramaturg, și-a obţinut doctoratul la Universitatea Freie din Berlin, în 2011. În lucrările sale, explorează relația dintre diferite medii (fotografie, video, performance, text), iar până în prezent a participat la mai multe expoziții de grup şi solo, prezentându-şi eforturile teoretice în cadrul mai multor conferințe internaționale. Ca dramaturg, Mircev a colaborat cu mai mulţi coregrafi și regizori celebri din Croația și din străinătate. Lucrează ca asistent de profesor în cadrul secției de Actorie și Media la Universitatea din Rijeka.

MIRCEV, Andrej visual artist and dramaturge, received his PhD at the Freie University in Berlin, in 2011. In his work, he explores relations between different media (photography, video, performance, text), and since now he has participated in several group/solo exhibitions and presented his theoretical work on many international conferences.
As a dramaturge, Mircev has collaborated with acclaimed choreographers and directors in Croatia and abroad. He teaches as assistant professor at the Acting and media department, University of Rijeka.

MOCANU, Igor este doctorand la Universitatea Națională de Arte din București, în cadrul Facultății de Istoria și Teoria Artei. Publică articole de opinie și critică în diverse reviste și ziare. A curatoriat mai multe expoziții de artă contemporană și modernă, între care ultima a fost *Muzeul Dansului Modern și Contemporan* (CNDB, Sala „Stere Popescu", 2015). Este prezent cu anumite contribuții în diverse volume colective, între care ultimul, un eseu în *Close-up: post-transition writings* (coord. Vjera Borozan, Tereza Jindrová, Jana Kapelová, Miloš Miletić, Mirjana Radovanović, Borbála Szalai și Raluca Voinea, Artyčok TV, Praga, 2014).

MOCANU, Igor is a PhD candidate at the National Arts University of Bucharest, at the Art History and Theory Faculty. He has published opinion and criticism articles in various magazines and newspapers. He has curated several contemporary and modern art shows, the latest being *The Modern and Contemporary Dance Museum* (CNDB, the „Stere Popescu" hall, 2015). He has contributed to various collective volumes, the latest being an essay in *Close-up: post-transition writings* (coord. Vjera Borozan, Tereza Jindrová, Jana Kapelová, Miloš Miletić, Mirjana Radovanović, Borbála Szalai and Raluca Voinea, Artyčok TV, Prague, 2014).

MUNTEAN, Ada este absolventă a Universității de Artă și Design din Cluj-Napoca, secția Grafică, Licență (2009) și Master (2011), în prezent doctorandă la aceeași universitate. Artistă vizuală cu o activitate națională și internațională, activează în calitate de curatoare în cadrul Galeriei Visual Kontakt și este redactoare-șef a revistei „Samizdat" începând cu anul 2013 până în prezent.

MUNTEAN, Ada has a BA and an MA in Graphics from the National University of Art and Design in Cluj-Napoca, and is currently a PhD student at the same institution. She is an artist working internationally, a curator for Visual Kontakt in Cluj and editor in chief of the art magazine "Samizdat" since 2013.

NICOLESCU, Gabriela este lector în antropologie la Universitatea din București și la Goldsmiths, University of London. În teza ei de doctorat, ***Art, Politics and the Museum: Tales of Continuity and Rupture in Modern Romania***, autoarea cercetează conflictul curatorial din anii 2000 din Muzeul Țăranului Român, între mai multe tipuri de înțelegere a modernității în postsocialism.

NICOLESCU, Gabriela is a lecturer in anthropology at the University of Bucharest and at Goldsmiths, University of London. In her doctoral thesis, *Art, Politics and the Museum: Tales of Continuity and Rupture in Modern Romania*, the author researches the curatorial conflict of the 2000s from the Romanian Peasant Museum among several types of understanding modernity in post-socialism.

NOVICOV, Ramona este critic şi istoric de artă, membră AICA din anul 2001, specializată în domeniul Arhitecturii 1900. Este colaboratoare constantă a revistelor de specialitate, precum şi a posturilor locale TV sau radio. Este autoarea a patru cărţi şi a numeroase studii de specialitate ce tratează cu predilecţie arta românească de avangardă. În calitate de curatoare, a organizat expoziţii de artă contemporană în ţară şi străinătate. În prezent este conferenţiară universitară la Universitatea din Oradea, Facultatea de Construcţii şi Arhitectură, unde predă Istoria artei şi Studiul Formei.

NOVICOV, Ramona is an art critic, university professor and curator; she has been a member of the AICA since 2000. She is an international expert in the field of 1900 architecture. Currently a regular contributor for many periodicals, radio and TV programs. She has authored many books and studies in the field of art trends and currents, focused mainly on the artistic phenomenon of the Romanian vanguard. As an art curator, she is organizing individual and collective exhibitions in Romania and abroad. She presently delivers lectures on Art History at The Faculty of Architecture and Constructions of Oradea.

OPREA, Marina este o artistă care locuiește și lucrează în București. A absolvit Universitatea Națională de Arte București, secția de fotografie și video, în prezent fiind studentă la master. Prin fotografie, performance, video și obiecte ready-made, artista documentează și chestionează probleme personale și sociale.

OPREA, Marina is an artist living and working in Bucharest. She graduated The National University of Fine Arts in Bucharest, with a background in photography and video art, and is currently studying for her master's degree. Using photography, performance, video, and ready-made objects, she documents and questions personal and social issues.

OROSAN-TELEA, Maria este absolventă a Facultății de Istorie și Filosofie din Cluj. În cadrul studiilor doctorale a desfășurat o cercetare cu titlul: ***Pseudosemnificare și hipersemnificare în arta românească după 1990***.

În prezent activează ca asistentă la Facultatea de Arte și Design din Timișoara.

OROSAN-TELEA, Maria graduated from the Faculty of History and Philosophy, Cluj. She performed, within her doctoral studies, a research with the title: *Pseudo-signification and Hyper-signification in Romanian Art Since 1990*. She presently works as Assistant Professor at the Faculty of Arts and Design, Timișoara.

PARIZEK, Denise este istoric de artă și curator activ în Viena. Este directoarea galeriei Schleifmuehlgasse 12-14, unde realizează, de peste cinci ani, proiecte cu artiști internaționali.

PARIZEK, Denise is art historian and curator. She directs Schleifmuehlgasse 12-14 in Vienna, where for over five years she has been curating international projects.

PAULESCU, Cosmin (n. 1970) a absolvit în anul 1996 Academia Națională de Arte din București, la secția Artă Murală, clasa profesorului Ion Stendl. Din 1997 este cadru didactic universitar, iar in prezent este Decanul Facultății de Arte Decorative și Design, UNArte București. S-a făcut remarcat la începutul anilor '90 datorită acțiunilor sale artistice neconvenționale, activând cu precădere în zona instalației și a performanceului. Este membru al Uniunii Artiștilor Plastici, expert evaluator ARACIS, publică volume și articole în reviste de specialitate despre arta cu caracter temporar și efemer. Organizează expoziții, conferințe științifice și realizează lucrări de artă decorativă în spațiul public.

PAULESCU, Cosmin (b. 1970) _ Cosmin is a 1996 graduate of the National Art Academy in Bucharest, Mural Art section, class of Professor Ion Stendl. Starting 1997, he has been teaching, and is now Dean of the Faculty of Decorative Arts and Design. He stood out in the early 90s due to his non-conventional artistic actions, working mainly in the area of installation and performance. He is a member of the Visual Artists Union, an ARACIS evaluation expert, he publishes volumes and articles in specialized magazines about temporary and ephemereal art. He organizes exhibitions, scientific conferences and makes decorative art works in the public space.

PERJOVSCHI, Dan este un artist care încorporează desenul, graffitiul și caricatura în practica sa profund încărcată de conținut politic. Teme sociale, politice și culturale formează corpusul operei sale, iar prin umorul său, Perjovschi provoacă și chestionează dezvoltările globale și evenimentele politice, în moduri neașteptate. A avut expoziții personale în cele mai importante instituții de artă din lume.

PERJOVSCHI, Dan is an artist who incorporates drawing, graffiti, and cartooning into his distinct practice, which is marked by politically charged content. Social, political, and cultural issues form the foundation of Perjovschi's body of work, but in his humorous treatment, Perjovschi challenges and questions global developments and political events in an unexpectedly amusing manner. Perjovschi has been the subject of solo exhibitions at the most important art institutions around the world.

PINTILIE, Ileana este istoric și critic de artă, curatoare la Muzeul de Artă din Timișoara (1980-2004), profesoară la Facultatea de Arte, Universitatea de Vest, membră a board-ului editorial al revistei online „ARTMargins". A publicat volumul *Acționismul în România în timpul comunismului* (2000), împreună cu Roxana Nubert, *Mitteleuropäische Paradigmen in Südosteuropa. Ein Beitrag zur Kultur der Deutschen im Banat* (2006); *Ștefan Bertalan* (2011). Curatoare independentă a festivalului de performance Zona, Timișoara, curatoare pentru România la Aller-Retour (Biennial „New Icon", Cetinje, 1997), *Body and the East* (Ljubljana, 1998), *Shaping the Great City*, Viena și Los Angeles (1999 –2001), *Kontakt... Works from the Collection of Erste Bank Group*, MUMOK, Viena (2006).

PINTILIE, Ileana is an art historian and critic, professor at the West University, Faculty of Fine Arts in Timisoara, freelance curator. She has curated many exhibitions in Romania and abroad: her main project was the International Festival of Performance Art Zone. Among others, she curated the Romanian participation at the New Icon Biennial of Cetinje (1997), *Body and the East* (Ljubljana, 1998), *Shaping the Great City. Modern Architecture in Central Europe, 1890-1937* (1999-2001), *Kontakt... Works from the Collection of Erste Bank Group* (MUMOK, Vienna, 2006), *Subversive Practices. Art under Conditions of Political Repression in 60s - 80s* (South America / Europe, 2009). She has published several books: *Actionism in Romania during the Communist Era* (2000), *Mitteleuropäische Paradigmen in Südosteuropa. Ein Beitrag zur Kultur der Deutschen im Banat* (with Roxana Nubert, 2006), *Timișoara between Tradition and Modernity. Artistic Pedagogy in the 20th century* (2006), *Ștefan Bertalan* (2011).

POPA, Lucia este doctorandă în istoria artei în cadrul Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (Paris) și susține seminarii de istoria artei în Europa Centrală și de Est, la institutul Sciences Po Lille. În 2013, a obținut titlul de doctor în sociologia artei în cadrul Universității din București. A beneficiat de burse și rezidențe de cercetare în Franța, Germania, Luxemburg, Belgia și Ungaria. A tradus cărți de științe socio-umane pentru mai multe edituri, iar din 2006, scrie cu regularitate cronici de artă pentru diferite publicații culturale. Domeniile sale de interes sunt: activismul artistic, relația dintre artă și sfera politică, fenomenologia artei contemporane.

POPA, Lucia is a PhD researcher at Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales in Paris and teaches at Science Po Lille. She earned a PhD degree in Sociology of Art in 2013 from the University of Bucharest. She benefited from several scholarships and residencies granted in France, Germany, Luxembourg, Belgium and Hungary. She translated books in the humanities and social sciences for several publishing houses and since 2006 she regularly contributes articles to newspapers and art magazines. Her main interests are politicized aesthetics, artistic activism and phenomenology of contemporary art.

POPESCU RUSSU, Cristina este artistă vizuală, ceramistă și curatoare. Din 2007 este membră a International Academy of Ceramics (IAC) cu sediul la Geneva, Elveția. În prezent este vicepreședinta Uniunii Artiștilor Plastici din România.

POPESCU RUSSU, Cristina is a ceramist, visual artist and a curator. Since 1970 she has been a member of the International Academy of Ceramics (IAC), Geneva, Sweitzerland. At present, she is vice-president of the Visual Artists Union of Romania.

POPOVICI, Iulia este critic și curatoare de arte performative. Interesele ei se îndreaptă spre scena alternativă de arte performative din România și Europa de Est, practici documentare și provocările sociale ale artelor contemporane. A editat două volume bilingve, *New Performing Arts Practices in Eastern Europe / Noi practici în artele spectacolului din Europa de Est* (Editura Cartier, 2014) și *The End of Directing, the Beginning of Theatre-Making and Devising in European Theatre / Sfîrșitul regiei*, începutul creației colective în teatrul european (Editura Tact, 2015), comisionate de Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu.

POPOVICI, Iulia is a performing arts critic and curator. Her writing focuses on alternative Romanian and Eastern European performing arts scene, documentary practices, and the social challenges of contemporary arts. She edited two books, commissioned by the Sibiu International Theatre Festival, on *New Performing Arts Practices in Eastern Europe* (Cartier, 2014) and *The End of Directing, the Beginning of Theatre-Making and Devising in European Theatre* (Tact, 2015).

PREDA SÂNC, Marilena (n. 1955), artistă vizuală, profesoară în cadrul Universităţii Naţionale de Artă din Bucureşti, coordonează doctorate în Arte Vizuale. Expune desen, pictură, cărţi de artist, obiect, fotoperformance, video şi site-specific art / Public Art. Din 1980, lucrările sale au fost prezentate naţional şi internaţional în muzee, bienale de artă, târguri de artă, simpozioane, galerii şi reţele comunicaţionale. Este autoarea unor scrieri despre feminism, Electronic Art şi Public Art.

PREDA SÂNC, Marilena (b. 1955), current position professor, National University of Arts, Bucharest, PhD. Visual Arts coordinator. She exhibited drawing, painting, artist book, object, photo-performance, video, site-specific art / Public Art. From 1980 her work has been presented national and international at museums, art biennales, art fairs, symposium, galleries and broadcast venues. She is the author of art writings focused on feminism, Electronic Art and Public Art.

RADU, Magda este curatoare și istoric de artă, stabilit la București. În 2013 a fost curatoarea expoziției *Geta Brătescu: The Artist's Studios* la Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC). Împreună cu artista Alexandra Croitoru, coordonează programul curatorial Salonul de proiecte, care s-a desfășurat între 2011 și 2015 la MNAC Anexa. A editat sau coeditat mai multe cataloage de expoziții și cărți, printre care: *subREAL* (2015), *Dear Money* (2014) și *André Cadere / Andrei Cădere* (2011). În ultimii ani, a fost curatoare a unor expoziții organizate la Spinnerei, Leipzig și Photo España, Madrid.

RADU, Magda is a curator and art historian based in Bucharest. In 2013 she curated the exhibition *Geta Brătescu: The Artist's Studios* at the Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC). Together with the artist Alexandra Croitoru she runs the curatorial program Salonul de proiecte which functioned between 2011 and 2015 at MNAC Anexa. She edited (or co-edited) several exhibitions catalogues and books, among which: *subREAL* (2015), *Dear Money* (2014) and *André Cadere/Andrei Cădere* (2011). In the last few years she also curated exhibitions at institutions including Spinnerei, Leipzig and Photo España, Madrid.

SASSE, Sylvia este profesoară de studii literare slavice la Universitatea din Zürich. Ea a scris Texte in *Aktion* (2003), *Wortsünden* (2009, rusă, 2012), *Michail Bachtin zur Einführung* (2011) și *Hintertüren* (2015). A editat lucrările lui Michail Bachtin (*Zur Philosophie der Handlung*) și Nikolaj Evreinov (*Theater für sich*). Lucrează și în calitate de curatoare.

SASSE, Sylvia is Full Professor for Slavic Literary Studies at University of Zürich. She is the author of Texte in *Aktion* (2003), *Wortsünden* (2009, russ. 2012), *Michail Bachtin zur Einführung* (2011), and

Hintertüren (2015). She edited works of Michail Bachtin (*Zur Philosophie der Handlung*) and Nikolaj Evreinov (*Theater für sich*), and also worked as a curator.

STĂNILĂ, Moni (n. 1978) este scriitoare și jurnalistă. În calitate de membră fondatoare a Cenaclului Republica al Bibliotecii Naționale din Chișinău, a organizat numeroase activități culturale, dintre care o bună parte destinate artelor vizuale contemporane. A publicat texte critice despre artiștii contemporani din România și Republica Moldova.

STĂNILĂ, Moni (b. 1978) is an author and journalist. As one of the founding members of the Cenacle Republic for National Library in Chișinău, she has organized numerous cultural activities, many of which are dedicated to contemporary visual arts. She published a number of critical texts about contemporary artists from Romania and Moldova.

SZILÁRD, Miklós a studiat grafică la Universitea de Artă și Design din Cluj (2000-2004) şi a lucrat ca asistent la Catedra de Arte Vizuale a Universităţii PKE din Oradea (2005-2007). În prezent este doctorand la Universitatea de Artă din Budapesta. Din 2010 lucrează în calitate de consultant artistic la Casa Tranzit din Cluj, unde a contribuit la prelucrarea arhivei instituţiei pe cincisprezece ani de activitate. Din 2014 este coordonator a unor serii de ateliere colaborative în cadrul aceleiași instituții (www.conset.ro). S-a numărat printre membrii fondatori ai Proiect-Protokoll (www.protokoll.ro) și a fost coordonator al Școlii Populare de Artă Contemporană (ȘPAC, 2009-2011) la Cluj. Din 2004 colaborează cu Dénes Miklósi pe diverse proiecte, cum ar fi expoziţia „Miklósi vs Miklós", la MAGMA, Sfântu Gheorghe (2012) sau intervenţia artistică la Spitalul de Psihiatrie Infantilă din Cluj (2009). A avut diverse intervenţii în spaţiul public și a participat în expoziții de grup, precum: *European travellers: Art from Cluj in the New Millenium*, Műcsarnok, Budapesta (2012), *Metropole Alliance* – WIELS Contemporary Art Centre, Bruxel (2009). A avut expoziţii personale, printre altele, la Institutul Cultural Român, New York (2008), Studio Protokoll, Cluj (2007), secţiunea „galerie" a revistei „IDEA artă+societate", Cluj (2007).

SZILÁRD Miklós has studied graphics at the University of Art and Design, Cluj (2000-2004) and has been an assistant at the Fine Arts Department of PKE University, Oradea (2005-2007). Currently he is a doctoral student at the Hungarian University of Fine Arts. He participated at establishing and running various non-profit institutions and projects in Cluj, including Tranzit House (2004-present); Protokoll (www.protokoll.ro), ȘPAC – People's School of Contemporary Art (2009 - 2011). He works as an artistic consultant at Tranzit House, where he also contributed to the processing of the fifteen years activity archive of the institution. In the frame of this institution he initiated a collaborative studio program called Conset (www.conset.ro). Since 2004, he collaborates on a regular basis with Dénes Miklósi, in projects such as "Miklósi vs Miklós", MAGMA, Sfântu Gheorghe (2012) and an artistic intervention at the Infantile Psychiatric Ward in Cluj (2009). He has orchestrated various public space interventions, and had various group exhibitions, like "European travellers: Art from Cluj in the New Millenium", Műcsarnok, Budapest (2012), "Metropole Alliance" – WIELS Contemporary Art Centre, Brussels (2009). He had personal exhibitions at places including the Romanian Cultural Institute, New York (2008), Protokoll Studio, Cluj (2007), the "gallery" section of the journal IDEA arts + society (2007).

ȘANDOR, Ovidiu este un colecționar de artă implicat activ în scena de artă contemporană din România, membru al Comisiei de Achiziții de Artă est-europeană și rusă a Muzeului Tate Modern, Londra, președintele Fundației Art Encounters.

ȘANDOR, Ovidiu is an art collector actively involved in the contemporary art scene of Romania, member of The Russian and Eastern European Art Acquisitions Committee of the Tate Modern Museum, London, and president of Art Encounters Foundation.

ŞERBAN, Robert este absolvent al Facultăţii de Arte şi Design (secţia Istoria şi Teoria Artei), Universitatea de Vest, şi al Facultăţii de Construcţii, Universitatea Politehnica din Timișoara. Este autorul volumelor: *Fireşte că exagerez* (1994), *Odyssex* (1996), *Piper pe limbă* (1999), *Pe urmele marelui fluviu / Auf den Spuren des grossen Stroms* (2002), *Timişoara în trei prieteni* (2003), *A cincea roată* (2004), *Barzaconii / Anus dazumal* (2005), *Cinema la mine-acasă* (2006), *Athénée Palace Hotel* (2007), *Ochiul cu streaşină* (2007), *O căruţă încărcată cu nimic / Ein karren beladen mit nichts* (2008), *Moartea parafină* (2010), *Naraţiunea de a fi. Robert Şerban în dialog cu Şerban Foarţă* (2013), *Gura păcătosului. Dialog cu Valeriu Armeanu* (2014), *Timișoara. [20] Artiști ai Generației '80* (2015) și *Puțin sub linie* (2015).

ŞERBAN, Robert graduated from the Arts and Design Faculty (Art History and Theory section) of the Western University in Timisoara, and from the Construction Faculty of the Timisoara Polytechnics University. He has authored the books: *Fireşte că exagerez* (1994), *Odyssex* (1996), *Piper pe limbă* (1999), *Pe urmele marelui fluviu / Auf den Spuren des grossen Stroms* (2002), *Timişoara în trei prieteni* (2003), *A cincea roată* (2004), *Barzaconii / Anus dazumal* (2005), *Cinema la mine-acasă* (2006), *Athénée Palace Hotel* (2007), *Ochiul cu streaşină* (2007), *O căruţă încărcată cu nimic / Ein karren beladen mit nichts* (2008), *Moartea parafină* (2010), *Naraţiunea de a fi. Robert Şerban în dialog cu Şerban Foarţă* (2013), *Gura păcătosului. Dialog cu Valeriu Armeanu* (2014), *Timișoara. [20] Artiști ai Generației '80* and *Puțin sub linie* (2015).

TEODORESCU, Bogdan (n. 1980) a absolvit în 2003 UAD Cluj-Napoca, secția Ceramică și în 2005, Master în arte vizuale, UNArte București. Expoziții personale: 2013, *Exemplary Images*, Atelier 35; 2012, *HEADLINES / The Most Important*, Galeria 26; 2010, *Small Decorative Sufferance*, Malagamba Space; 2010, *Speed Demon*, Lente, 2007; *I am don Quixote!*, MNLR; 2006, *Stars. Desperately looking for stardom*, UNAGaleria. A colaborat cu „Revista La PLIC", „Noua Literatură".

TEODORESCU, Bogdan (n. 1980) graduated in 2003, at the University of Arts & Design in Cluj-Napoca, Ceramics dept, and in 2005, the Master in Visual Arts, National University of Arts, Bucharest. Solo shows: 2013, *Exemplary Images*, Atelier 35, Bucharest; 2012, *HEADLINES/ The Most Important*, Galeria 26, Bucharest; 2010, *Small Decorative Sufferance*, Malagamba Space, Bucharest; 2010, *Speed Demon*, Lente, Bucharest 2007; *I am don Quixote!*, MNLR, Bucharest; 2006, *Stars. Desperately looking for stardom*, UNA Galeria, Bucharest. He published articles on "Postbox Magazine", "Noua Literatură".

VULTUR, Ioan (n. 1935) este doctor în filologie, eseist, profesor, a predat estetică şi teoria artei moderne şi postmoderne la Facultatea de Litere, Istorie şi Teologie şi la Facultatea de Arte a Universității de Vest din Timişoara. A publicat *Naraţiune și imaginar. Prolegomene la o teorie a fantasticului* (Minerva, 1987), eseuri şi comentarii critice la cărţi de literatură, filozofie şi artă, în publicaţii şi volume academice, în revista „Orizont", „România literară" etc.

VULTUR, Ioan (b. 1935) has a PhD in philology. An essayist and academic, he has taught aesthetics and the theory of modern and post-modern art at the faculty of Letters, History and Theology and the Faculty of Arts of the Western University of Timisoara. He published *Naraţiune și imaginar. Prolegomene la o teorie a fantasticului* (Minerva Publishing House, 1987), essays and critical comments to literature, philosophy and art books in academic publications and volumes, in the magazines "Orizont", "România literară" a.s.o.